## வை. சச்சிதானந்தன்

நூற்றுண்டில் இன்பியல் நாடகத்
ட கையாளப்பட்டது. பதினெட்
ரக்கள் நாடகம் காணும் அவை
காலப் பிரச்சினைகள் பற்றியே
தன. உரைநடை அதிகம் பயன்
ல நடப்பியல் நோக்குடைய
அடிகோலியது. உரை நடை
ந்தாலும் செய்யுள் நாடகங்
ல்லை.

ஏழ்வியல் உண்மைகளுக்கு
சில ஆண்டுகளாக, நிலை
blished dramatic form)
சில ஆசிரியர்கள் கதை
ப் பாத்திரங்கள் இருப்
கைகள் பல கைவிடப்
உருவாக்கப்பட்டன.
நடிப்பே பயன்படுத்
அடிகளைச் சுட்டப்
novements) பயன்
கய தற்கால அநு
சிறப்புக்களிலும்
விட்டதாகத்
ம், அண்மைத்
ல், அவற்றின்
கண் அவை
அவற்றின்
ம் பெரும்
என்பது

)48).
vrícau

# மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி

# மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி

வை. சச்சிதானந்தன்
தலைவர்
ஆங்கில-ஒப்பிலக்கியத்துறை
மதுரை-காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

M

*First Published 1983 by*
MACMILLAN INDIA LIMITED
Madras Bombay Delhi
Associated companies throughout the world

Published by S. G. Wasani for
Macmillan India Limited and printed by
T. K. Sengupta at Macmillan India Press, Madras 600 041

# முன்னுரை

நம் நாட்டில் ஆங்கிலக் கல்வி சட்டபூர்வமாக 1835-ல் கல்விக் கழகங்களில் நுழைக்கப்பட்டாலும், ஆங்கில இலக்கியத்தின் தாக்கம் தமிழ் இலக்கியத்தில் 1879-ம் ஆண்டு முதல் ஊடுருவத் தொடங்கி யிருக்கலாம் என்று மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை தன்னுடைய முதல் நாவலுக்கு எழுதிய முன்னுரையிலிருந்து நாம் அறிகிறோம். ஆனால் இரண்டாவது உலகப் போருக்குப் பிறகுதான் தமிழ் அறிஞர்களும் ஆராய்ச்சி மாணவர்களும் மேலை இலக்கியத் திற னாய்வு கோட்பாடுகளையும் முறைகளையும் உத்திகளையும் தமிழ் இலக்கியத்தின் நுட்பதிட்பங்களை ஆராய்வதற்கு பரவலாகப் பயன் படுத்தத் தொடங்கினர் எனலாம். இதற்கு ஆங்கில மூல நூல் களும் இலக்கியச் சொல்லகராதிகளும் பயன்படுத்தப்பட்டாலும், ஆங்கில இலக்கியத்தில் நேர்முகப் பயிற்சியின்மை காரணமாக, திறனாய்வுச் சொற்களைக் கையாளும்பொழுது சிக்கல்களும் கருத்து வேறுபாடுகளும் தோன்றி நுட்பமான இலக்கிய மதிப்பீட்டிற்கு இடையூறுகளை விளைவிக்கத் தலைப்பட்டன. இக்குறையை ஒரு விதத்தில் நீக்குவதற்காகவே, தமிழில் ஓர் இலக்கியச் சொல்லக ராதியை ஆக்கும் பணியை நானும் ஆங்கில இலக்கியத்திலும் தமிழ் இலக்கியத்திலும் ஒருசேர புலமையுடைய ஒரு சிறிய நண்பர் குழாமும் நான்கு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு மேற்கொண்டோம்.

ஆங்கிலத்தில் இதுவரை வெளிவந்த *A Glossary of Literary Terms* (1957), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965), *Dictionary of World Literary Terms* (1970), *A Dictionary of Modern Critical Terms* (1973) போன்ற இலக்கியச் சொல்லகராதிகள், அவற் றின் திருத்திய பதிப்புகள் ஆகியவற்றோடு, இலக்கியத்திறனாய்வு தோன்றி சிறந்தமுறையில் வளர்வதற்கு மூலகாரணமாயிருந்த அறிஞர்கள், தத்துவஞானிகள் ஆன பிளேடோ, அரிஸ்டாடில் முதல் இன்று நம்மிடையே வாழும் யேல் பல்கலைக் கழக திறனாய்வுக் குழுவினர் வரை எழுதிய நூல்கள் ஆகியவற்றிலுள்ள கருத்துகளை யும் குறிப்பெடுத்து அவற்றை **மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதிக்கா** கத் தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட கலைச் சொற்களின் (பெரும்பாலான சொற்கள் தமிழ்த்திறனாய்வாளர்களால் பரவலாகப் பயன்படுத் தப்படுபவை) கீழ் பாகுபடுத்தினோம். இவ்வகராதிகளுக்குள் கொள்கை முறையில் கருத்து வேறுபாடுகளும் முரண்பாடுகளும்

இருந்தது மட்டுமன்றி, இவை நம்மிடையே வழங்கிவரும் திற னாய்வு நூல்களிலும் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளிலும் வெளிப்படுத் தப்பட்டக் கருத்துகளுக்கு காலத்திலும் திறனாய்வு முன்னேற் றத்திலும் பின்தங்கியவை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இது வரை இப்பணி ஆங்கிலத்திலேயே செய்யப்பட்டது. பின் அவற் றைத் தமிழில் மொழிபெயர்ப்பதைப் பற்றி பல நாட்கள் விவா தித்த பிறகு, ஏற்கனவே வழக்கத்திலுள்ள ஆனால் தெளிவாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட கலைச்சொற்களையும் புதிதாக உண்டாக்கிய சொற்களையும் பயன்படுத்தி கட்டுரைகளை எழுதுவது என்று முடி வெடுக்கப்பட்டது. இக்கட்டுரைகளை எழுதுவதற்கே ஓராண்டு காலம் பிடித்தது. பிறகு அவற்றை திருத்தியும் விரித்தும் புதிதாக வும் சில கருத்துக்களைச் சேர்த்து கூடிய வரையில் சீரான நடையில் கட்டுரைகளைப் புதுப்பிப்பதற்கு இரண்டு ஆண்டுகள் ஆயின. ஆனால் இந்நூலை எழுதுவதற்கான முழுப் பொறுப்பும்—சர்ச் சைகள் உட்பட—என்னையே சாரும்.

இந்நூலைத் திட்டமிட்டு செயலாக்குவதற்குமுன் இதை நான் எழுத வேண்டும் என்று என்னைப் பணித்தவர் யாரென்றால் தமிழ் உலகத்திற்கு இலக்கிய ஆராய்ச்சிப் பணியையும், இலக்கியத் திற னாய்வு ஒழுங்கு முறைகளையும், விருப்பு வெறுப்பின்றி அறிவு சார்ந்த முறையில், பல புதிய கோணங்களில் ஐம்பது ஆண்டு களுக்கு மேல் அயராது எடுத்துக் கூறிய பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் அவர்களே. நூல்களிலும் காண முடியாத ஆனால் தமிழ் மரபிற்கே உரிய பல அரிய கருத்துகளையும், பலர் அறியாத ஏடுகளில் உள்ள எண்ணங்களையும் சர்ச்சை முறையில் ஒரு சில மணித்துளிகளில் அவர்கள் விளக்கிய ஆற்றலை என்னால் எளிதில் மறக்க முடியாது. அன்னார் இந்நூலை முதல் அச்சில் படித்துவிட்டு அதற்கு (தனக்கே உரிய பாணியில்) ஒரு முன்னுரை அளிக்க முன்வந்தார்கள். ஆனால் கொடிய காலன் அவரை முந் திக் கொண்டு விட்டான். ஆதலினால் அவருடைய ஆசியுடன் தொடங்கிய **மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதியை** அவருடைய நினைவாக வெளியிடுவதைத் தவிர எனக்கு வேறு வழியில்லை.

இவ்வகராதியில் கலைச் சொற்களின் முக்கியத்துவத்தைப் பொறுத்து சிறிதும் பெரிதுமான கட்டுரைகள் சேர்க்கப்பட்டிருக் கின்றன. பல கட்டுரைகளைத் தொடர்ந்து, தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட நூல்களின் பெயர்கள் பட்டியல் முறையில் கொடுக்கப்பட்டிருக் கின்றன. கட்டுரைகள் முக்கிய கருத்துகளை மட்டும் எடுத்துரைப் பதால், அவற்றைப் பயன்படுத்துபவர்கள் துணைப்பட்டியலி லுள்ள நூல்களைப் படித்து திறனாய்வுக் கொள்கைகளையும் முறை களையும் மேலும் அறிந்து கொள்ள வேண்டுவதுதான் இந்நூலின் நோக்கம். நூற்பட்டியலில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் முதல் தேதி

நூலின் முதல் பதிப்பைக் குறிக்கும்; இரண்டாவது தேதி சமீப காலத்தில் வெளியான பதிப்பைக் குறிக்கும்.—என்ற கோடு அதற்கு நேர் மேலே உள்ள நூலின் ஆசிரியரைக் குறிக்கும்.

மேலை இலக்கிய நூற் பெயர்கள் கூடிய வரையில் மொழி பெயர்ப்பில் தரப்பட்டிருக்கின்றன. நூலாசிரியர்களின் பெயர் களை தமிழாக்கம் செய்வதில் உள்ள நடைமுறைச் சிக்கல்களினுல், அக்கொள்கையை கடைப்பிடிக்க இயலாமைக்கு வாசகர்கள் என்னை மன்னிப்பார்கள் என்று நம்புகிறேன். Hamartia போன்ற ஒரு சில சொற்கள் ஆங்கிலத்திலேயே தரப்பட்டிருக்கின் றன. காரணம், அதன் உண்மையான பொருள் நிச்சயமாகத் தெரியவில்லை. 'Surrealism' போன்ற சொற்கள் தமிழ் எழுத்தாளர் களாலோ அல்லது திறனுய்வாளர்களாலோ பரவலாகப் பயன் படுத்தப்படாததால் அவற்றை நூலில் சேர்க்கவில்லை. 'Image' பல சொற்களின் விளக்கங்களில் இடம் பெறுவதால் (சான்ருக: 'Symbolism' அல்லது படிமம் பற்றிய கட்டுரையைக் காண்க) அதுவும் சேர்க்கப்படவில்லை. நடைமுறை காரணமாக ஓர் ஆங்கிலக் கலைச் சொல்லிற்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தமிழ்ச் சொற்கள் குழப்பம் விளைவிக்காத முறையில் பயன்படுத் தப்பட்டிருக்கின்றன. மேலும், கொள்கைகளை விளக்கும் மேற்கோள்களெல்லாம் மேலை இலக்கியங்களிலிருந்து எடுக்கப் பட்டவையல்ல. தமிழிலக்கியத்திலிருந்தும் சில எடுத்தாளப்பட் டிருக்கின்றன.

நூல் முற்றுப் பெறும் வரையில் என்னுடன் அயராது உழைத்து, **மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி** முழு உருவம் பெறுவதற்கு எனக்கு உதவிய ஆசிரிய நண்பரும் பழைய மாணவருமான பழனி அரங்கசாமி (ஆங்கில இணைப் பேராசிரியர், அஞ்சல் வழிக் கல்வித் துறை, மதுரை—காமராசர் பல்கலைக் கழகம்) அவர்க ளுக்கு என்றும் கடமையுடையேன். கட்டுரைகளை மொழிபெயர்க் கவும், திருத்தியவற்றை படிவம் எடுக்கவும் உதவிய டாக்டர் தி. வைத்தமாதநிதி (ஆங்கிலப் பேராசிரியர், ஆதித்தனுர் கல்லூரி, திருச்செந்தூர்), திரு. மா. இளமாறன் (ஆங்கிலப் பேராசிரியர், சரசுவதி நாராயணன் கல்லூரி, மதுரை), திரு. பி. தேவேந்திரன் (ஆங்கிலப் பேராசிரியர், செந்தில் குமார நாடார் கல்லூரி, விருது நகர்), அவருடைய பேராசிரியர் துணைவியர், துணைவியரின் தமிழ்ப் புலமை வாய்ந்த உடன் பிறப்புகள், செல்வி ஜீவா நாகரத்தினம் (விரிவுரையாளர், ஆங்கில—ஒப்பிலக்கியத்துறை, மதுரை—காமராசர் பல்கலைக் கழகம்), திருமதி பத்மா சீனிவாசன் (ஆங்கில விரிவுரையாளர், அஞ்சல் வழிக் கல்வித்துறை, மதுரை—காமராசர் பல்கலைக் கழகம்), மற்றும் எனது பழைய மாணவ, மாணவியர் ஆகியவர்கள் செய்த உதவியை யான் மறக்க இயலாது.

இந்நூலைப் பயன்படுத்த முன்வரும் தமிழாசிரியர்களும் மாண வர்களும் இதன் திருத்திய பதிப்பை சற்று பெரிய அளவில் வெளிக் கொணர்வதற்கு உதவும் முறையில் தங்களுடைய கருத்துக்களை யும் குறைகளையும் எழுத்து மூலமாகவோ சொல் மூலமாகவோ எனக்குத் தெரிவிக்கும்படிக் கேட்டுக் கொள்ளுகிறேன்.

**மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி**யை சீரிய முறையில் அச்சிட்டு வெளியிட்ட சென்னை மாக்மில்லன் கம்பெனியாருக்கு, குறிப்பாக அதன் உதவித் தலைவர் திரு. நாராயணசாமி அவர்களுக்கு என்னு டைய நன்றி உரித்தாகுக.

**மதுரை** **வை. சச்சிதானந்தன்**

இந்நூலை எழுதுவதற்கு முழுமுதற் காரணமாக இருந்து இந்நூல் முற்றுப் பெறுவதற்கு முன் மறைந்த மூதறிஞர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் நினைவாக.

**ABSTRACT: சுருக்கம்**
இச்சொல் இரு பொருள் கொண்டது: (1) ஒரு நூல் அல்லது ஆவணத்தின் சுருக்கம். திண்மை என்ற சொல்லிற்கு இது எதிர்ப் பதமாகும். (2) மக்கள் அல்லது பொருட்கள் பற்றிப் பொதுப் படையான கருத்தைக் கூறும் ஒரு சொற்றொடர்.

**ACROSTIC: கரந்துறை**
'ஏசு கிறித்து கடவுளின் புதல்வன்' என்னும் கிரேக்கச் சொற் களின் முதல் எழுத்துக்களைக் கொண்டு அமைக்கப்பெற்ற ஓர் அறி குறிச் (symbolic) சொல். தற்கால விளம்பரங்களிலும் அரசின் ஆட்சிச் சொற்களாகவும் கரந்துரைச் சொற்கள் பயன் படுத்தப் படுகின்றன.

செய்யுளின் அடுத்தடுத்த அடிகளில் உள்ள சில எழுத்துக்கள் இணைந்து ஒரு குறிப்பிட்ட சொல்லையோ அமைப்பையோ (word or pattern) உண்டாக்கும். கவிதையை அரிதாகக் குறிக்கும் உரை நடைக் கரந்துறை, பத்திகள் அல்லது அதிகாரங்களிலும் அமைக் கப்படலாம்.

முதல் எழுத்துக்கள் இணைந்து சொல்லாக அமைந்தால் அதுவே இயல்பான கரந்துறையாகும். நடு அல்லது கடை எழுத்துக்களைக் கொண்டு அமையும் சொற்கள் பிறவகைக் கரந்துறையாகும். முதல் அடியின் முதல் எழுத்து இரண்டாம் அடியின் இரண்டாம் எழுத்து என்ற முறையாகக் கொண்டு குறுக்காகவும் இதை அமைக்கலாம்.

E. A. Knox, *Book of Acrostics*, (1924).

**ACT: அங்கம்**
நாடக அமைப்பில் ஒரு பெரும் பிரிவு. அரிஸ்டாடில் குறிப்பிடும் நாடக உட்பிரிவும், கிரேக்க நாடகங்களில் குழுவின் நடமாட்ட மும் (choral movement) ஐந்து கள அமைப்பை உணர்த்துகின்றன.

நாடகத்தை ஐந்து அங்கங்களாகப் பிரிக்கும் போக்கு பத் தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் பிற்பகுதி வரை இருந்தது. அதன் பின்பு நார்வே நாட்டு நாடக ஆசிரியர் இப்சன் (Ibsen) கடைசி இரு அங்கங்களில் ஏற்படும் நாடக மனப்போராட்டத்தைச் சுருக்கி

அமைத்து நான்கு அங்க நாடகங்களைப் படைத்தார். இருபதாம் நூற்றுண்டில் நாடக நிகழ்ச்சிகளை மேலும் சுருக்கி மூன்று அங்கங்களில் அடங்கச் செய்துள்ளனர். இரு அங்கங்களாகவோ அல்லது அங்க அமைப்பை விடுத்துக் காட்சிகளாகவோ பல நாடகங்கள் அமைக்கப்படுகின்றன. சிறு நாடகம் ஓரங்க நாடகம் என அழைக்கப்படுகின்றது. சில சமயங்களில் அங்கங்கள் அமைப்பு கைவிடப்பட்டு நாடகங்கள் கிளைக்கதைகளாகவோ காட்சிகளாகவோ பிரிக்கப்படுகின்றன.

**ADAPTATION: தழுவல்**

மற்றேர் மொழிப் பண்பாட்டிற்கு இயைய ஒரு இலக்கியப் படைப்பை மாற்றுவது தழுவலாகும். பி. சம்பந்த முதலியாரின் 'அமலாதித்தன்' (1928) ஷேக்ஸ்பியரின் ஹாம்லெட் (*Hamlet*) நாடகத் தழுவல். ஓர் இலக்கியப் படைப்பிற்கு மற்றேர் உருக் கொடுத்தாலும் அது தழுவலாகும்.

**AESTHETIC ATTITUDE: முருகியல் சார்புணர்வு**

அழகு அநுபவம் அல்லது அழகுணர்ச்சி என்பது, உளவியற்படி ஆராயப்படும் பொழுது, குறிப்பிட்ட சில வகைப் படிவங்களை ஒரு குறிப்பிட்ட சார்புணர்வோடு, அஃதாவது அழகுணர்வோடு நோக்கும்போது ஏற்படுவது என்று பெரும்பான்மையான எழுத்தாளர்கள் விளக்குகின்றனர். இவ்வாறு, அழகுணர்ச்சி மதிப்பீடு பற்றிய சிக்கல் உட்தொடர்புடைய இரண்டு கேள்விகளிஞல் தீர்வு பெறுகிறது: (அ) கலைப்படைப்பினைப் பகுத்தாய்தல். இது அழகுணர்ச்சிப் போக்கில் அழகு அநுபவமாகக் கருதப்படுகிறது. (ஆ) அழகுணர்ச்சியையும் மனிதர்கள் மேற்கொள்ளும் பிற உணர்ச்சி நிலைகளையும் ஒப்பிட்டுக் காணுதல்:

(அ) கலைப்படைப்பைப் பகுத்தாயும் முறை: (i) அதன் வடிவம் சார்ந்த அல்லது நுண்பொருட் கூறுகளையும் (ii) அதன் அடிக்கருத்துச் சார்ந்த அல்லது பருப்பொருட் கூறுகளையும் கண்டு கொள்ளச் செய்கிறது. பின்னையதால், கலைப்படைப்பு வெளிப்படுத்துகிற கருத்துப் பொருள், அஃதாவது அது சொல்லும் கதையும் அது புனையும் நிகழ்ச்சியும் குறிக்கப்படுகிறது. சந்தம் (rhythm), சமப்பாட்டு நிலை (balance) அளவு (proportion), இசைவு (harmony), எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக ஒருமைப்பாடு (unity) ஆகியவையே வடிவம் சார்ந்த நுண்பொருட் கூறுகளாகும். ஒருமைப்பாட்டுக்கோட்பாடு நுண்பொருள் படிவங்களின் ஒருமையை மட்டும் குறிக்கவில்லை. நுண்பொருள், அடிக்கருத்துக் கூறுகள் அனைத்தும் இசைந்தமைந்த முடிவான ஒருமையையும் அது சுட்டுகிறது. 'பன்மையில் ஒருமை' என அழைக்கப்படுகின்ற இவ்

வொருமைப்பாடு எல்லாக் கலைகளுக்குமே தேவையான பண்புக் கூறு என்று கருதப்படுகிறது. இவ்வொருமைப்பாட்டினை நன்கு புரிந்து கொண்டால் ஒரு தனியின்பம் உண்டாகும். அதுவே அழ குணர்ச்சியின்பம் ஆகும்.

(ஆ) அழகுணர்ச்சிச் சார்புணர்வின் இயற்கை என்ன என்பதைப் பற்றிப் பல்வேறு சிந்தனைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இக்காலத்தில் கலை பண்பாடும் காரியமும் பற்றியதன்று என்று பொதுவாக வற்புறுத்தப்படுகின்றது. கலைப்பற்றிய இக்கருத்து முருகுச் சார்புணர்வு வாழ்க்கைப் பயன்பாட்டுச் சார்புணர்வினின்றும் வேறு பட்டதென்பதை உணர்த்துகிறது. இப்பயன்பாட்டுணர்வில் நாம் பொருள்களைக் குறிக்கோளாக அடையத் தக்கன என்றோ அல்லது குறிக்கோளைத் தடை செய்பவை என்றோ நாம் நோக்குகிறோம். முருகுச் சார்புணர்வு பின்வருமாறு பல்வேறு விதமாகப் பகுத்துணர்த்தப்படுகிறது: (i) முருகுச் சார்புணர்வில் மிக முக்கியமானது மெய்ம்மை. நாம் அக்கலைப் படைப்பை உயிருள்ளதாக்குகிறோம்; நாம் அதனுள் நம்முடைய சொந்த இயல்புகளை உட்செலுத்திப் பார்க்கிறோம். (ii) முருகுச் சார்புணர்வு என்பது முருகுணர்ச்சி அல்லது உளவியல் அயன்மை பற்றியும் உள்ளடக்கியதே யாகும். (காண்க **Aesthetic Distance:** முருகியல் அயன்மை.) அதனுற் பெறப்படுவது யாதெனில் அது கலைப்படைப்பின் உண்மையை ஏற்பதுமில்லை அல்லது மறுப்பதுமில்லை. எனவே முருகியலயன்மை என்பது மனநிலை அயன்மையே என வற்புறுத்தப்படுகிறது. (iii) அதற்கெதிராக, அவ்வுணர்வு, படிப்பவர் முழுவதும் விழிப்போடிருக்க வேண்டும் என்று வற்புறுத்துகிறது. படிப்பவரின் மனவுணர்ச்சிகளின் சம நிலைப்படுத்திய அமைவையே இது விளக்குகிறது.

முருகுச் சார்புணர்வு பல்வேறு நிலைகளில் ஏற்படலாம். பல்வேறு கலப்பமைப்புள்ள ஆற்றல் மிக்க கலைப்படைப்பில் ஏற்படும் கசப்புணர்வு அல்லது சிறப்புணர்வு போன்ற உணர்வு வேகத்தால் அது ஏற்படுதலுண்டு. ஆனுல் எல்லா நிலைகளிலும் முருகுச்சார் புணர்வு இரண்டு கூறுகளை உள்ளடக்கியதாகும்: கவனம் ஈர்க்கப் படுதல்; உற்சாகம் மிகுதல்.

கவனம் ஈர்க்கப்படுதலாகிய கூறு, பொருளை வேறுபடுத்தியறியும் ஆற்றல்களை உள்ளடக்கியதாகும். அஃதாவது மிகக் கலவையான நிலைகளில் உணர்வுவேகம், இயல்பாக விரும்புதல், கற்பனை, உணர்ச்சி, அறிவுக்கூர்மை போன்ற ஆற்றல்கள் எனலாம். ஒருவர் ஒரு நாடகத்தைப் பார்க்கிருர் என்று வைத்துக்கொள்வோம். அவர் ஒளி, வண்ணம், ஒலி, பொருள்கள் பற்றிய பற்பல உணர்வு வேகங்களைப் பெறுகிருர். அவர் நாடக மாந்தர்களின் செயல்களில் உணர்ச்சி வேகத்தோடு கற்பனையில் கலப்பதன் மூலம்

அதனை ரசித்து மகிழ்கிறார். கடைசியாக அவர் அந்நாடகத்தின் புலன் வழிப்பட்ட, மனக்கற்பனை மூலமான, மற்றும் பிற கூறு களாலான தன்மைகளை யெல்லாம் ஒன்று கூட்டி உணர்கிறார். திறனாய்ந்தோ ஆயாமலோ அவர் முழு நாடகத்தின் கலவைப் படைப்பை உணர்கிறார்.

உற்சாகமூட்டும் முருகியலுணர்வுக்கூறு, பின்வரும் ஆற்றல்களை உள்ளடக்கியதும் அவற்றால் செயற்படுவதுமாகும். இவ்வாறு ஒரு வர் புலன் வழி அறிகிறார், ஒருவர் கற்பனை செய்கிறார். ஒருவர் உணர்கிறார். ஒருவர் எடுத்தோதுகிறார். எந்த அளவு அக்கலைப் படைப்பு அவர்களுக்கு உற்சாகமூட்டுகிறதோ, அந்த அளவிற்கு அவர்கள் அதை மேற்கண்டவாறு ரசிக்கின்றனர். உற்சாகமூட்டு வன பலவாகும். ஒளி மற்றும் மேடைத் தொழில் நுட்பத்தைப் பார்த்து உற்சாகமேற்படலாம். நாடக மாந்தர்களைப் பார்த்தோ, நாடக வடிவத்தை எண்ணியோ, வேறு எதிலிருந்தோ, அவ் வேகம் ஏற்படலாம். வெறும் உணர்வு வேகங்களிலிருந்து மனித வாழ்க்கையை விரித்துரைக்கும் மிகச் சிறந்த, நுட்பமான கருத் துகளில் ஏதேனும் ஒன்றினால் அது விளைதல் கூடும். மிக ஆழ மான உற்சாகமெதுவெனில் ஒரு பொருள் எதற்காகப் படைக்கப் பட்டதோ, அதை அதுவாகக் காண்பது. அஃதாவது உள்ளார்ந்த மதிப்பீடுகளை, அவை எவையாயினும் கண்டறிவது.

**AESTHETIC DISTANCE: முருகியல் அயன்மை**

அமெரிக்க நாட்டுப் புதுத் திறனாய்வாளர்களால் பயன்படுத்தப் படும் இத்தொடர் 'மனநிலை அயன்மை' எனவும் அழைக்கப்படும். அஃதாவது கலைப்படைப்பு ஒன்றை அணுகும்போது, அது தோற்று விக்கும் செயற்பாடுகள், பண்புகள், உணர்வுகள் போல்வன சுவை ஞரிடம் நடைமுறையில் ஈடுபடுத்தப்படாதனவாய், உறவுண்டாக் கப்படாதனவாய் அமைதலேயாகும். மேலும் விளக்குவதானால், ஒரு படிப்பாளி கலைப்படைப்பு ஒன்றிலிருந்து விலகி நின்று, அதைச் சுவைப்பதை இது காட்டுகிறது. இது மனக்கற்பனைக்கு எதிரானதாகும். கலைப் படைப்பைப் பயன்பாட்டுச் சிந்தனை களிலிருந்து வேறுபடுத்தி, அதன் மூலம் அக்கலையின் மிகச் சிறந்த விளைவுகளை ஏற்படுத்த இது முயல்கிறது.

கலைப்படைப்பையும் அதன் முருகியற் பண்புகளைச் சுவைப்பவ வரையும் 'அயன்மை'ப் படுத்துகிற இது, அதனை நடப்பியல் மெய்ம்மையை விட்டுக் குழப்புவதுமில்லை. எடுத்துக் காட்டாக, ஒரு நாடகத்தில் வரும் தீயவனின் செயல்களைக் கண்டு நாடகம் பார்ப்பவர் ஒருவர் வருந்தலாம். ஆனால் அவர் நாடகத் தலைவி யைக் காப்பாற்ற மேடைக்கு ஓடுவதில்லை. ஆயினும், தொடக்க காலமுதல் ஒரு நாடகத்தின் நிகழ்ச்சிகளிலும் உணர்ச்சிகளிலும்

நாடகம் பார்ப்பவரை ஈடுபடுத்தி, அதன்மூலம் இவ் 'அயன்மை'யை அல்லது இடைவெளியை அகற்றும் முயற்சிகள் நடைபெற்று வந்துள்ளன. ஒரு நாவலில் கதை சொல்வதைச் சற்றே நிறுத்தி விட்டு, அதன் ஆசிரியர் படிப்பவரை நோக்கி நேரே பேசத் தொடங்கும்போது இவ் 'அயன்மை'யை நீக்கி விடுகிறார்.

'முருகியல் அயன்மை' பற்றிய அறிவியற் கொள்கை விளக்கத்தைச் சில அறிஞர்கள் ஒத்துக்கொள்வதில்லை.

(காண்க **Aesthetic Attitude:** முருகியற் சார்புணர்வு)

1. E. Bullough, 'Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle', *British Journal of Psychology*, 5 (1962).
2. D. Daiches, *A Study of Literature for Readers and Critics* (1948).
3. J. L. Jarrott, *The Quest for Beauty* (1957).

## AESTHETICISM: முருகியற் கோட்பாடு

இது பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பாதியில் ஏற்பட்ட ஆங்கில இலக்கிய இயக்கமொன்றுக்கு இடப்பட்ட பெயராகும். வால்டர் பேட்டருடனும் ஆஸ்கார் ஒயில்டுடனும் இணைத்துப் பேசப்படும் இவ்வியக்கத்திற்கு இப்பெயர் ஓரளவே பொருந்துவதாகும். கவிஞர் கீட்சினாலும் ரபேலைட்சுகளுக்கு முந்தியவர்களாலும் (Pre-Raphaelites) அறிவுறுத்தப்பட்ட 'அழகைப் போற்றி மதிக்கும் உணர்வில்', இவ்வியக்கத்தின் வேர்கள் பதிந்துள்ளன. முருகியற் கோட்பாட்டுச் சிந்தனைகளும் ஒழுக்கக் கோட்பாடும் ஒன்றினொன்று முற்றிலும் வேறுபட்டனவாதலால், 'கலை, கலைக்காகவே' என்ற கருத்து மொழி எழுந்தது.

இவ்வியக்கத்தின் தத்துவத் தலைமையகம் பிரான்சு. செருமானியத் தத்துவஞானி கான்ட் என்பார் வகுத்தளித்த கொள்கையே (1790) இதன் அடிப்படையாகும். அழகுடைய பொருளின் மெய்ம்மைத் தன்மை பற்றியோ, பயன்பாடு பற்றியோ இம் முருகியற் சிந்தனை அக்கறை கொள்வதுமில்லை, கவலைப்படுவதுமில்லை. கலைப் பொருள் ஒன்று நிலையாக, அழகுடன் விளங்க வேண்டும் என்பதே இதன் கொள்கையாகும்.

## AESTHETICS: முருகியல்

இது அழகுள்ள பொருளைப்பற்றிய கல்வி அல்லது அறிவியலாகும். அசைக்க முடியாத வலுவுள்ள கருத்தாக இது வளர்ந்துள்ளது. இதனை 'அழகுச் சித்தாந்தம்' அல்லது கலைச் சித்தாந்தம் என அடிக்கடி குறிப்பதுண்டு. இங்கு சித்தாந்தம் (philosophy) என்பது புறநிலையிற் பார்த்தாலும் அல்லது சிந்தனை செய்து பார்த்தாலும் கோட்பாடு (theory) என்றே பொருள் படுகிறது. முருகியல் கீழ்வருமாறு விளக்கப்படுகிறது. இயற்கையிலும் கலையிலும் உள்ள

அழகினை, அதன் பண்பினை, அதன் நிலைகளை, அது விதிமுறைகளுடன் ஒத்தியங்குவதை ஆராய்வது, இவ்வாறு விளக்கப்படும் முருகியல், அதன் பரந்துபட்ட களத்தில், இரண்டு பெரிய ஆய்வு முறைகளைக் கொண்டுள்ளது. ஒன்று தத்துவ வழிப்பட்டது; மற்றது உளவியல் வழிப்பட்டது. பிளேட்டோ காலந்தொட்டு, மெய் விளக்க வாதிகள் கலைபற்றியும் அழகு பற்றியும் மிக ஆழமாகச் சிந்தித்து வந்துள்ளார்கள். அவர்கள் கீழ்க்காணும் வினாக்களைத் தொடுத்து வந்தனர். கலை என்பது என்ன? அழகு எது? அழகு காணப்படும் பொருள்களில்தான் உளதா? அழகுக்கும் மனிதப் பண்புகளுக்கும் உள்ள உறவென்ன? அழகாயிருப்பதற்கும் உண்மைக்கும் நன்மைக்கும் தொடர்பு யாது? தத்துவ வாதிகள் உய்த்துணரும் பகுத்தறிவு முறையில் கலை, அழகு ஆகியவற்றின் இயல்பும் அவற்றோடு உண்மை, நன்மை ஆகியவற்றின் தொடர்பும் பற்றி பல நூற்றாண்டுகளாகச் சிந்தித்து வந்துள்ளனர். உள வியலணுகுமுறை இருபெரும் சிக்கல்களைப் பற்றி ஆராயுமாறு செய்கிறது. அவையாவன, கலைஞனின் படைப்பு முறையைக் காணுதலும், காண்பவரின் சுவைத்திறனை மதிப்பிடுதலும் ஆகும்.

## AFFECTIVE FALLACY: உணர்ச்சிப் பிழைவாதம்

அமெரிக்க இலக்கிய ஆய்வாளர்களான இளைய விம்சாட், (Wimsatt, Jr.) மன்றோ பியர்ட்ஸ்லி (Manrol C. Beardseley) ஆகிய இருவரும் இதைப் பற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளனர். வாசகனின் உள்ளத்தில் ஒரு நூல் ஏற்படுத்தும் விளைவுகளை குறிப்பாக, உணர்ச்சி விளைவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே விமர்சிக்கப் படும் தவறான முறையை இது குறிக்கும். இது 'உள்நோக்கத் தவறு' (intentional fallacy) வாதத்திற்கு எதிரானது. ஒரு நூலை அதை எழுதியோனின் உள்ளப்படி மதிப்பிடும் தவறான முறையே உள்நோக்குத்தவறு வாதம் எனப்படும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நிலவி வந்த இலக்கிய மதிப்பீட்டு முறையை இவ்விரு தொடர்களும் குறிக்கின்றன. இத்திட்டத்தில், உணர்வை வெளிப் படுத்துவதே கவிதை. நடத்தை முறை மனோ தத்துவம் (behavioural psychology) கொண்டு கவிதை ஏற்படுத்தும் விளைவைப் பகுப்பதில் 'இலக்கியத் திறனாய்வுக் கொள்கைகள்' (*Principles of Literary Criticism*) என்னும் நூலில் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் கண்ட தோல்வி, விளக்க ஆய்வு (descriptive criticism) கவிதையின் விளைவை மனோ தத்துவத்தில் அல்லது மொழியியலில்தான் காண வேண்டும் என்பதை உணர்த்துகிறது. அவர் மொழியை இரு வகையாகப் பகுக்கிறார்: (1) உணர்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்ட கவிதை மொழி; (2) அறிவை அடிப்படையாகக்

கொண்ட உணர்ச்சியல்லாத விஞ்ஞான மொழி. எனவே விம்சாட்டும் பியர்ட்ஸ்லியும் ஒரு சொல்லின் நிகழிடப்பான்மை, விளக்கத்தன்மை இவற்றைப் பொருத்தே அதன் உணர்ச்சிச் சிறப்பு அமையும் என்கின்றனர். இவ்வுணர்ச்சி சிறப்பு, சொல்லுக் குப் புறம்பானதல்ல; அச்சொல்லின் பொருளைச் சார்ந்ததே. எனவே, ஒரு உணர்ச்சிக்கு, ஒரு செயல் நோக்கு மட்டுமல்லாது ஒரு குறிக்கோளும் காரணமும் உண்டு. ஒருவனது கோபத்திற்குக் காரணம் அவனது உள்ளக்கிடக்கை மட்டுமல்ல, ஒரு பொருளின் பொய்மையோ, மனதைப் புண்படுத்தும் தன்மையோ, நெறி முறையற்ற நிலையோ காரணமாகலாம். கவிதை எழுப்பும் உணர்ச்சி தன்னிச்சையாக வருவதில்லை. அதன் பொருள் அமைப் பைப் பொருத்தது. இலக்கியத்திறனாய்வாளன் இவ்வுணர்ச்சிக் கான காரணங்களை விளக்கிட முற்படுகிறான். இவற்றை அவன் தன்னுள் தேடுவதில்லை. கவிதையின் பொருளை அதன் மொழியின் கட்டுக் கோப்பில் காண்கிறான்.

இவ்விவாதத்தைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டால் கவிதை எந்த விளைவையும் ஏற்படுத்தாது; உணர்ச்சி என்ற தனித்தன்மை அற்றது; அது, புறநிலைச் சார்பாக ஆராயப்படவேண்டிய ஒரு பொருளே என்ற அபத்த (absurd) முடிவிற்கு வரநேரிடும். ஆயி னும், ஒரு திறனாய்வாளன் தானே உணர்ந்து அநுபவிக்காத ஒரு கவிதையின் விளைவைப் பற்றிய காரணத்தைக் கூற இயலாது. (காண்க **Intentional Fallacy:** **உள்நோக்கத்தவறு**.)
W. K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon.* (1954)

**ALLEGORY: தொடர் உருவகம்**

மேற்போக்கான கதையோட்டத்துடன் மறை பொருள் (உட் பொருள்) கொண்டுள்ள தொடர்ச்சியான ஒரு கதையை இச் சொல் குறிக்கும். மேற்போக்கான கதையுடன்கூட உட் பொரு ளால் அமைந்த கதை விறுவிறுப்பாகவும் தொடர்ச்சியாகவும் செல்வதால் உருவகம் (metaphor), நீதிக்கதைகள் (parable) இவற்றினின்றும் இது மாறுபடுகின்றது. இவ்வகைக் கதைகளில் வரும் கதைத்தலைவனும் பிற பாத்திரங்களும், பகை, செருக்கு, மெத்தனம், சாந்தம், போன்ற இயல்புகளின் உருவங்களே தவிர தனித்தன்மை வாய்ந்த குணச்சித்திரங்கள் அல்ல. பொதுவாக இம்மாதிரிக் கதைகளில் சூதுவாதற்ற கதைத் தலைவன் சோத னைகள், சதிகள் முதலிய அனுபவங்களைக் கடந்து வருவது வழக் கம். கதைத் தலைவனின் அநுபவங்களைச் சாக்கிட்டு ஆசிரியர் தம் காலத்திய நடப்பியல் உண்மைகளைக் கற்பனைத் திறங் கொண்டு அலசி ஆராய்வார். ஸ்விப்ட் (Swift) எழுதிய 'கல்லிவரின் பிரயாணங்கள்' (*Gulliver's Travels*), கஃப்கா (Kafka) என்பாரின்

'காவற்கோட்டை' (*The Castle*) என்பன இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகும்.

தொடர் உருவகம் இருவகைப்படும்: (i) வரலாறு, (ii) அரசியல். தொடர் உருவகத்தில் பெரும் பாத்திரங்களும் செயல்களும், வாழும் மக்களையும், நிகழ்ச்சிகளையும் குறிக்கும். இதில் உள்ள கதை அமைப்பு, சித்தாந்தம் (*doctrine*), கோட்பாடு (*thesis*), முதலியவற்றின் உண்மைகளை வெளிப்படுத்தப் பயன்படும். இருபதாம் நூற்றாண்டில் தொடர் உருவாகப் படைப்புகளுக்கு அதிக ஆதரவு இல்லை. ஆனால் சிலவகை அங்கத இலக்கியத்திலும் விஞ்ஞானக் கதைகளிலும் இன்றும் இது நிலவுகின்றது.

1. Edmund Spenser, 'A Letter of the Author's....to Sir Walter Raleigh' (1596).
2. C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (1936).
3. Edwin Honig, *Dark Conceit: The Making of Allegory* (1959).
4. A. Fletcher, *Allegory* (1964).

**ALLITERATION:** மெய் மோனை

ஒரே மாதிரியான மெய்யெழுத்து ஒலிகள் ஒரு தொடரில் வரும் சொற்களின் தொடக்கத்தில் திரும்பத் திரும்ப வருதல்.

எடுத்துக் காட்டு:

> That *l*ived, that *l*oved, that *l*iked,
> That *l*ooked with cheer.

(Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*)
(காண்க **Assonance:** உயிர் மோனை)

**ALLUSION:** மறை குறிப்பு

நீதிக்கதை (parable) என்பதே இதன் பழைய பொருள், தற்போது ஒரு இலக்கியப் படைப்பில் ஒரு மனிதனை, இடத்தை அல்லது பிற இலக்கியப் படைப்பை அல்லது வாசகத்தை, பகுதியை (passage) நேர்மாறாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ சுருக்கமாகச் சுட்டுவதாகும். மறை குறிப்பிற்கும், குறிப்பிற்கும் சிலர் வேறுபாடு காட்டுவர். மறைகுறிப்பாவது, ஒன்றை நேரடியாகக் குறிப்பிடாது சுட்டுவதாகும். நேரடியாகச் சுட்டுவது குறிப்பாகும் (reference). மற்றோர் இலக்கியப் படைப்பில் இருந்து ஒன்று அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சொற்களை மூலத்தைக் குறிப்பிடாமல் ஒரு கவிதையில் கையாளுவதுதான் மறைகுறிப்பு. மாறாக, 'பாலைவனம்' (The Waste Land) என்னும் தம் கவிதைக்கான பின்குறிப்பில் (notes) டி. எஸ். எலியட் தாம் கையாண்டுள்ள சொற்களும் மேற்கோள்களும் எவ்வெவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை என்பதைக் குறிப்

பிட்டுள்ளார். அவரது மறைகுறிப்பு முறை ஒருவித உத்தியாகும்.

1. O. C. Johnson, *Literary Allusions in Contemporary American Literature* (1928).
2. R. H. Brower and E. Miner, *Japanese Court Poetry* (1961).
3. E. C. Brewer, *Dictionary of Phrase and Fable* (1963).

**AMBIGUITY:** பொருள் மயக்கம்

ஐயப்பாடான பொருளேயோ அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளேயோ கொடுக்கும் பகுதி அல்லது கருத்து. சொல் பிரித்தல் (word-division), ஒலி அழுத்தம் (accent), இலக்கண அமைப்பு, குறியீடுகள் (punctuations), ஒரே மாதிரி எழுத்துக்கள் கொண்டு பொருள் வேறுபடும் சொற்கள் அல்லது ஒலிக்கும் சொற்கள் (bow-bow) முதலியவற்ருல் சில இடங்களில் பொருள் மயக்கம் ஏற்படும். சிலேடை மொழியாலும் இது வரக்கூடும். தெளிவிற்கு (clarity) எதிரான பொருள் மயக்கத்தை ஒரு குறைபாடாகவே கருதலாம். தெளிவும் ஒரே பொருளும் கொண்டு நிற்க வேண்டிய இடத்தில் தெளிவற்று பல பொருள் படுவதால் அமையும் மொழி நடைக் குறையைச் சுட்டுவதற்கே இச்சொல் சாதாரணமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆனுல் வில்லியம் எம்சனின் 'ஏழு வகைப் பொருள் மயக்கம்' (*Seven Types of Ambiguity*) வெளியான காலத்திலிருந்து (1930) பொருள் மயக்கம் சிறப்பான கவிதை உத்திகளில் ஒன்ருக இலக்கிய ஆய்வில் கருதப்படுகிறது. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருள் தரும்படி அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளேக் குறிக்கும்படி பயன்படுத்தப்படும் ஒரு சொல்லேயோ சொல்லும் முறையையோ இத்தொடர் குறிக்கும். 'பொருள் மயக்கம்' என்ற தொடர் இழிவான அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தப் படுவதிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுவதற்காக 'பல் பொருள்' (multiple meaning), 'பல் குறிப்புணர்தல்' (plurisignation) என்னும் தொடர்களேயும் இதற்குப் பதிலாகப் பயன் படுத்துவர்.

தற்கால இலக்கிய ஆய்வு முறை 'பொருள் மயக்கம்' என்பதை ஒரு நல்ல இலக்கியப் பண்பாகவே மாற்றிவிட்டது. இவ்வாறு ஆனதற்கு இரு காரணங்கள் உண்டு. துல்லியமான பொருள் விஞ்ஞான மொழிக்குத்தான் அவசியமே யொழிய கவிதை மொழிக்குத் தேவையில்லே என்ற ஐ. ஏ. ரிச்சேர்சின் வாதம் ஒரு காரணம். பொருள் மயக்கக் கொள்கையை வில்லியம் எம்சன் விரிவுபடுத்தியதன் விளேவாக கவிதை மொழியின் முக்கிய இயல்புகளில் ஒன்ருக 'பொருள் மயக்கம்' ஏற்கப்பட்டுள்ளது. இரண்டாவது காரணம்: எம்சனின் கருத்துப்படி பொருள் மயக்கம் என்பது அணி அலங்கார உத்தி அல்ல; கவிதையின் அர்த்தத்தையும் சிறப்பு அம்சத்தையும் உயர்த்திக் காட்டும் மொழி இயல்பே ஆகும்.

பொருள் மயக்கத்தை எம்சன் ஏழுவகையாகப் பிரிக்கிறூர்:

(i) ஒரே சந்தர்ப்பத்தில் பயன் படுத்தப்படும் ஒரு சொல்லோ அல்லது சொற்றொடரோ பல அர்த்தங்களை விளைவிக்கக் கூடியது.

(ii) ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அர்த்தங்களைக் கவிதை விளைவித்த போதிலும் அத்தனையையும் உள்ளடக்கிய திரண்ட பொருளே நூலாசிரியர் நுவல் பொருளாக அமையக் கூடியது.

(iii) சிலேடையில் இருபொருளை ஒரே சமயத்தில் கொடுக்கக் கூடியது.

(iv) ஒரு நூலின் பலவகையான அர்த்தங்களின் சேர்க்கை, ஆசிரியரின் சிக்கலான மனநிலையைத் தெளிவாகப் பிரதி பலிக்கக் கூடியது.

(v) ஒரு படிமம் (image) அல்லது அணி (figure) இருவகை அர்த்தங்கள் அல்லது எண்ணங்களுக்கு இடைப்பட்டு நிற்கக்கூடியது

(vi) ஒரு நூல் முரண்பட்ட அர்த்தங்களைத் தன்னுள் அடக்கி யிருக்கும் பொழுது வாசகன் தானூக ஒரு விளக்கத்தைத் தேடிக் கொள்வது.

(vii) இரு முரண்பட்ட பொருள் எழுத்தாளனின் மனப் போராட்டத்தைக் காட்டக் கூடியது.

எம்சன் முதலிய இலக்கியத் திறனூய்வாளர்களின் கொள்கை களைக் கண்மூடித்தனமாகப் பின்பற்றிக் கவிதைக்குப் பொருள் காண்பதால் இலக்கியப் படைப்பினை வலிந்து மிகைப்படப் பொருள் காணும் சபலம் ஏற்படும். பொருள் மயக்கக் கொள்கை யைத் தவருகப் பயன்படுத்தி மனம் போன போக்கில் கண்டபடி ஒரு கவிதையில்.பொருள் காணக்கூடாது. பல பொருள் காணும் போது அவற்றை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு படுத்தி முழுப் பொருள் காண்பதே சாலச் சிறந்தது. வரை முறையில்லாது பொருளைத் திணிக்கக் கூடாது. அதற்குப் பதில் மதிநுட்பத்தோடு ஒன்றை ஒன்று சார்ந்துள்ள பொருள்களைத் தவிர மற்றெல்லா வற்றையும் ஒதுக்க வேண்டும். அமெரிக்கப் புது ஆய்வாளர்களால் (The New Critics) பரப்பப்பட்ட விசை (tension) எதிர்க்குறிப்பு (irony) முரணுரை (paradox) ஆகியவற்றுக்குப் பிறப்பிடம் 'பொருள் மயக்கம்' என்பதே.

1. William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (rev. ed.) (1947).
2. Elder Olson, "William Empson, Contempoary Criticism and Poetic Diction", in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (1952).
3. Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, (1954).

(*காண்க* **Irony:** எதிர்க்குறிப்பு; **Paradox:** முரணுரை; **Tension:** விசை.)

**ANACHRONISM:** கால வழு

*ஒரு நிகழ்ச்சி, காட்சி, ஆள் அல்லது சொல் ஆகிய இவற்றுள் எதனையாவது தவறான கால அமைப்பில் காட்டுவது. அதாவது, அவற்றின் உண்மையான காலத்தை விட்டு வேறு காலத்தில் தொடர்பு படுத்திக் கூறுவது. சாதாரணமாக இக்கால வழு ஆசிரியர் அறியாமல் செய்வது. உதாரணமாக, ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஜூலியஸ் சீசர்' (Julius Caeser) நாடகத்தில் கடிகாரத்தைப் பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. ஆனால், சீசரின் காலத்தில் கடிகாரங்கள் கிடையாது. இதே போல் ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஜான் அரசன்' (King John) நாடகத்தில் பீரங்கியைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் கூறலாம். ஜான் அரசன் காலத்தில் பீரங்கி கண்டு பிடிக்கப்படவில்லை. சில சமயங்களில் இவ்வழுவை ஆசிரியர் அறிந்தே ஓர் உத்தியாகக் கையாளுவதும் உண்டு. உதாரணமாக, அமெரிக்க நாவலாசிரியர் மார்க் ட்வெய்ன்* (Mark Twain) *தமது 'ஆர்தர் அரசரின் அவையில் ஒரு கொனக்டிகட் அமெரிக்கர்'* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*) *என்ற அங்கத நூலில் இந்த உத்தியைப் பயன் படுத்துகிறார். பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பு ஆங்கில நாட்டை அரசாண்டதாகக் கூறப்படும் ஆர்தரின் அவைக்களத்தில் நாவலாசிரியரின் காலத்தைச் சேர்ந்த ஓர் அமெரிக்கனைக் கதாபாத்திரமாகப் புகுத்தி நம்முடைய சிரிப்பையும் சிந்தனையையும் தூண்டுகிறார்.*

**ANAGNORISIS:** அடையாள உணர்வு

*இச்சொல், கிறித்து பிறப்பதற்கு நானூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வாழ்ந்த அரிஸ்டாட்டில் என்ற கிரேக்கத் தத்துவ ஞானியால், 'கவிதையியல்'* (*Poetics*) *என்னும் அவருடைய நூலில் முதன் முதலாகப் பயன் படுத்தப் பட்டுள்ளது. இந்நூலின் தலைப்பு கவித்துவத்தைக் குறிப்பிட்டாலும், பெரும்பாலும் அது நாடகம் பற்றிய திறனாய்வாகவே அமைந்து உள்ளது.*

*இச்சொல் நாடக நிகழ்ச்சியில் ஒரு குறிப்பிட்ட சமயத்தில் முக்கிய கதாபாத்திரம் தன் நிலைமையை உணர்வதைக் குறிக்கிறது. இந்தச் சமயத்தில் தான் அப்பாத்திரம் தன்னைப் பற்றி இதுவரை அறியாமலிருந்த இலக்கிய உண்மைகளை அறிகிறான். இவ்வடையாளவுணர்வு கதாபாத்திரத்தின் வளர்ச்சியைக் குறிப்பதால் இது பொதுவாக துன்பியல் அல்லது இன்பியலின் பிற்பகுதியில் நிகழக் கூடிய மிக முக்கிய திருப்பம். ஒரு நாடகம் அல்லது நாவலின் இறுதியில் கதைத் தலைவன் அல்லது தலைவி அதுவரை நம்பியிருந்தது*

போல எளிய குடும்பத்தைச் சேர்ந்த அல்லது அனாதையாக இருந்த நிலைமை மாறி உண்மையில் ஓர் உயர் குடும்பத்தினன் என்று புலப்படுத்துவது தொன்று தொட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் ஜனரஞ்சகமான உத்தியாகும். அரிஸ்டாட்டிலின் கணிப்புப்படி, அடையாளவுணர்வின் மிகச் சிறந்த உத்தி கதாபாத்திரத்தின் அடையாள உணர்வையும், இன்பநிலையிலிருந்து துன்ப நிலைக்கு வீழ்ச்சியையும் ஒரு சேரக் காட்டும் கட்டம். இதற்கு அரிஸ்டாட்டிலின் சிறந்த உதாரணம், கிரேக்க நாடகாசிரியர் சோபாக்ளிஸ் லின் (சுமார் கி.மு. 460–405) தலை சிறந்த நாடகம் 'ஈடிபஸ் அரசன்' (*Oedipus the King*). நாடகத்தின் உச்சக்கட்டத்தில் ஈடிபஸ் அரசன் தன்னையுமறியாமல் தான் தன்னுடைய தந்தையைக் கொன்று தாயை மணந்தது (அடையாளவுணர்வு) மட்டுமின்றி, தன்னுடைய இந்த மிகக் கொடிய பாவத்தினால் தான் தன் நகரத்தில் பிளேக் வியாதி மூண்டு ஆயிரக் கணக்கில் மக்கள் மடிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பதையும் (இன்பநிலையிலிருந்து துன்ப நிலைக்கு வீழ்ச்சி) உணர்கிறான். மிகப் பழைய இந்த உத்தி நுண்ணிய அமைப்பாகத் தற்கால இலக்கியத்தில் வழங்குகின்றது. விளக்கத்திற்கு, எல்டர் ஆல்சன், அரிஸ்டாட்டிலின் கவித்துவத்தைப் பற்றித் தொகுத்த கட்டுரைகளைக் காண்க.

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: The Poetics* (4th ed. 1911).
2. Humphrey House, *Aristotle's Poetics* (1966).

(காண்க **Peripetaia: எதிர்நிலை மாற்றம்**.)

**ANALOGY: ஒப்புமை**

(i) இரு வேறுபட்ட பொருட்களில் காணும் ஒற்றுமை (resemblance) பொதுவாக ஒரு உபமானத்தின் மூலம் விளக்கப்படுவது சான்று. 'பணம் பசுந்தழை போன்றது. பரப்பாவிட்டால் பயனில்லாதது'—பேகன் (Bacon).

(ii) சில தன்மைகளில் ஒத்திருக்கும் இரு பொருட்கள் மற்ற தன்மைகளிலும் ஒத்தவையே என்று அனுமானிப்பது.

விவாதத்தில் அடிக்கடி கையாளப்படும் ஓர் உத்தியே ஒப்புமை ஆகும்.

**ANECDOTE: துணுக்குக்கதை**

ஒரு குறிப்பிட்ட மனிதர் அல்லது நிகழ்ச்சி பற்றிய ஒரு சுருக்கமான கதை (narrative). புனை கதை இலக்கியத்தில் (fiction) துணுக்குக் கதை நாவல் (anecdotal novel) என்பது ஒரு வகை. இது ஒன்றின்பின் ஒன்றாக நிகழ்ச்சிகளால் அமைக்கப்பட்ட கதையாகும். இதில் அடுத்தது என்ன? என்ற ஆர்வமே எழும். ஏன்,

எப்படி நிகழ்கின்றது என்னும் கேள்விகளுக்கு விடையாக அமையும் வண்ணம் இணைந்த கதை அமைப்பைக் (organic plot) கொண்டு அமைக்கப்பட்டிருக்காது.

**ANNOTATION: உரைவிளக்கம்**

இலக்கிய மூலப் பாடத்திற்கான விளக்கவுரை. இது பல வகைப் படும். மூலத்தின் பொருள் விளக்கமாக, வாசகன் பக்க மருங்கில் பேனவினலோ பென்சிலாலோ எழுதும் குறிப்புத் தொடங்கி தொகுப்பாசிரியரின் விரிவான அச்சுக் குறிப்பு வரையிலும் உள்ள அனைத்தையும் இத்தொடர் குறிக்கும்.

**ANTAGONIST: எதிரி**

கவிதை, நாவல், நாடகம் முதலியவற்றில் வரும் கதைத் தலைவனுக்கு எதிராக உள்ள முக்கிய கதாபாத்திரம்.
(காண்க **Protagonist: தலைமை நாயகன்.**)

**ANTICLIMAX: வீழ்ச்சி நிலை**

ஏறக்குறைய ஓர் உயர்நிலையிலிருந்து கண்கூடான தாழ்விற்கு வீழ்ச்சியடைதல். இந்த வீழ்ச்சி திடீரென ஏற்படுமாயின், அதன் விளைவு நகைப்பையே ஏற்படுத்தும்.
(காண்க **Bathos: சுவை வீழ்ச்சி.**)

**ANTITHESIS: முரணிசைவு**

கருத்துக்களில் உள்ள முரண்பாட்டை வலியுறுத்த, முரண்பட்ட இரண்டு சொற்றொடர்களையோ அல்லது வாக்கியங்களையோ எதிரும் புதிருமாகச் சொற்களின் இசைவால் சமநிலையில் அமர்த்துதல். முதற்பகுதி தொடர் இசைவு (thesis) எனப்படும்; பிற்பகுதி முரணிசைவு எனப்படும். சான்று: பொருள்களைக் கொண்டு யுக்தி செய்வோன் வித்தைக்காரன்: சொற்களைக் கொண்டு வித்தை செய்வோன் புத்தி உள்ளோன். (A juggler is a wit in things, a wit is a juggler in words).

'நான் இருக்கிறேன், நீ போகிறாய்' என்பது முரணிசைவிற்கு ஓர் எளிய உதாரணம்.

**ANTONYM: எதிர்ச் சொல்**

ஒரு சொல்லிற்கு நேர்மாறான பொருள் கொண்ட வேறொரு சொல். ஓர் உண்மையை வலியுறுத்தி நிலை நாட்டுவதற்காக, அதன் எதிர்ச் சொல்லைக் கூறி அதனை மறுப்பது ஒரு வகை இலக்கிய உத்தி.

**APHORISM: மணிமொழி**
ஓர் உண்மை அல்லது கொள்கையைப் பொருட்செறிவோடு சுருங்கக்கூறும் தொடர். பொதுவாக உண்மை என ஒத்துக் கொள்ளப் பட்ட ஒரு கொள்கை அல்லது கருத்தைக் குறிக்கும் பழமொழி (maxim) என்பதற்கு இணையாகத் தற்போது இத்தொடர் கருதப் படுகிறது.

**APOLLONIAN-DIONYSIAN:**
**அப்பலோனியன்-டெயொனிஷியன்**
பகுத்தறிவிக்கும் இயல்புணர்ச்சி (instinct) க்கும் பண்பாட்டுக்கும் ஆதி இயல்பு (primitive nature) க்கும் இன்னும் இது போன்ற ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய ஆனல் மாறுபட்ட கருத்துக்களை வேறு படுத்தி 'அவலச்சுவை நாடகத்தின் தோற்றம்' (*The Birth of Tragedy*) என்னும் நூலில் ஜெர்மன் தத்துவ ஞானி நீட்சேயால் (Nietzsche) இவ்விருச் சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. எதிரும் புதிருமான இச்சொற்கள் கிரேக்க அவலச்சுவை நாடகத்தில் இணைந்துள்ளன என்று நீட்சே கருதினர். சிந்தனை நிறைந்த உரையாடலும் (Apollonian) கோரஸின் கட்டியங்கூறலின் இசையும் (Dionysian) ஒன்றி வருவதை அவர் இவ்வாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்.
இத்தகைய எதிரும் புதிருமான அப்போலோனியன் டயொனிஷியன் தன்மைகளை இலக்கியத்தில் முறையே பழங்கவிப்போக்கு (classicism) புத்தார்வப்போக்கு (romanticism) ஆகிய இவற்றினிடையே காணலாம். ஐரோப்பிய இலக்கியத்தில் மாத்யூ ஆர்னல்டு (Matthew Arnold) காணுகின்ற கிரேக்கத்தன்மையை (Hebraism) அப்பலோனியன் என்றும் அதற்கு எதிரான பழம் பெரும் யூதத் தன்மையை டயொனிஷியன் என்றும் கூறலாம்.
அப்பலோனியன்-டயொனிஷியன் தன்மைகள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பில்லாதவை என்ற ஒரு சிலரின் கூற்று ஒரு பயனற்ற சர்ச்சையாகும். உண்மையாதெனில் இவ்விரு தன்மைகளும் ஒரே இலக்கியப் படைப்பில் ஏற்றத்தாழ்வான அளவில் காணக்கூடும்.

1. Nietzche, *The Birth of Tragedy* (1872).
2. M. Krieger, *The Tragic Vision* (1960).

**APOLOGY: தற்காப்புரை**
கிரேக்கத் தத்துவ ஞானி பிளேட்டோ இச்சொல்லை தற்காப்பு (defence) என்னும் இப்பொருளில் முதன் முதலில் பயன்படுத்தினர். படைக்கப்பட்ட ஓர் இலக்கியத்தின் குற்றங்குறைகளை ஒப்புக்கொள்ளாமல் அல்லது அதற்கு வருந்தாமல் அந்நூலாசிரியருடைய கொள்கைகளை ஆதரித்து எழுதப்படும் நூலை இச்சொல் குறிக்கும். 1595ல் எழுதப்பட்ட 'கவிதைத் தற்காப்புரை'

(*Apologie for Poetrie*) எனப்படும் பிலிப் சிட்னி (Philip Sidney) யின் கட்டுரை நூலில் இச்சொல் இப்பொருளில் பயன் படுத்தப் படுகிறது.

**APOSTROPHE: முன்னிலை அணி**

இது ஒரு கிரேக்கச் சொல். இதன் மூலப்பொருள் (திசை திரும்பு தல்) என்பதாகும். இலக்கியத்தில் இதன் பொருள்:

(i) ஒரு கடவுள், கலை தேவதை (Muse) அல்லது இறந்து போன அல்லது அங்கு இல்லாத ஒருவரைப் பற்றி விளித்துப் பேசுதல் அல்லது பாடுதல்; இது ஓர் அணியாகும்.

(ii) பழைய கிரேக்க மொழி வழக்கில், நீதிபதியைப் பார்த்துப் பேசுவது அல்லது ஓர் எதிரியைத் தாக்குவது, போன்ற போக்கிலி ருந்து விலகிப் பேசுவதைக் குறிக்கும். இது ஒரு சொல்லணியாகும். இது முக்கியப் பிரச்சினையினின்று கவனத்தைத் திசை திருப்பப் பல சமயங்களில் பயன் படுத்தப்படும் ஒரு உத்தியும் ஆகும். ஓர் அடியை அமைப்பதற்காகவோ அல்லது பெரும் விறுவிறுப்பு உண் டாக்குவதற்கோ கவிதையில் அடிக்கடி இது கையாளப்படுவதும் உண்டு.

**ARCHAISM: வழக்கிழந்த தன்மை**

தற்போதைய வழக்கில் இல்லாது இலக்கியத்தில் ஆங்காங்கு உள்ள பழங்காலத்திய சொற்களை இது குறிக்கும். 'வனதேவதை ராணி' (*The Faerie Queene*) என்னும் காவியத்தில் கவிஞர் ஸ்பென்சர் (1552–99) தனித்தன்மையுடைய கவிதை நடையை உண்டாக் கக் கருதிப் பழைய சொற்களைப் புகுத்தி இம்முறையைக் கையாண் டுள்ளார். சார்லஸ் லேம்ப் (Charles Lamb, 1775–1834) இதனை விசித்திரமான வகையில் (whimsical) பயன் படுத்துகிறார். அங்கீ கரிக்கப்பட்ட விவிலிய நூலில் (the Authorized Version) இது பயன் படுத்தப்பட்டிருப்பது அதற்கோர் மேன்மையையும் புனிதத் தன்மையையும் கூட்டுகின்றது.

வழக்கிழந்த சொற்களைக் கையாளுகையின் போக்கு எளிமை யாக்கும் ஓர் உத்தியேயாகும். நாம் சமகாலத்தில் பயன்படுத்தும் மொழி, பொருட் செறிவும் குறிப்புணர்த்தும் தன்மையும் கொண் டது. அது நம்முடைய வாழ்க்கை அநுபவத்தையும் அறிவையும் ஒட்டியது. ஆகையினால் சமகால மொழி சிக்கலுடையதாக இருந் தாலும், நாம் புரிந்துகொள்ளும் தன்மையது.

ஆனால் தொல் சொல் கையாளுகை இறந்த காலத்தைச் சார்ந்த ஒரு மொழி இயல் கலாச்சார அமைப்பைக் குறிக்கிறது. அந்த அமைப்பின் மொழி வெளிப்பாடு (forms of expression) சொல் வளமற்றதாகவும் ஆனால் கடுமையான கட்டுக்கோப்புக்குள்

அடங்கியதாகவும் உள்ளது. வழக்கிழந்த சொற்களைப் பயன் படுத்தல் என்பது நமது கண்ணோட்டத்தை இறந்த காலத்திற்குத் திருப்புவதாகும். மனோதத்துவ ரீதியில் இதனைப் பார்ப்போமானால் பழங்காலக் கலாசாரம் சமகாலக் கலாசாரத்தை விட எளிமையாகவும் அதைவிட சிந்தனைக்கு எட்டக் கூடியதாகவும் விரும்பக் கூடியதாகவும் உள்ள தன்மை உடையது. எனவே வழக்கிழந்த சொற்களைக் கையாளுதல் என்பது நமக்கு மனோரீதியில் பழக்கப்பட்ட ஆனால் வெகு காலமாக மறந்து விட்ட கலாசாரத்தில் இன்பத்தை விளைவிக்கின்றது.

வழக்கிழந்த மொழி சுட்டிக்காட்டும் பழைமைக்காலம் நமக்குத் தெரிந்தும், தெரியாமலும் இருப்பதால் அது, அச்சம் ஊட்டக் கூடியதாகவும் அமையலாம். இந்த அச்சமூட்டும் தன்மையை அடிப்படையாக வைத்துத்தான் ஜெர்மன் நாவலாசிரியர் தாமஸ் மன் (Thomas Mann) என்பார் 'டாக்டர் பாஸ்டஸ்' (*Dr. Faustus*) என்ற நூலை 1947ல் எழுதினார்.

## ARCHETYPE: மூலப்படிவம்

இந்தக் கிரேக்கச் சொல்லை (Arche) 'மூலம்' (Types) 'படிவம்' என்று இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். இது வாழ்க்கையிலும் வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்கும் இலக்கியத்திலும் திரும்பத் திரும்ப வரும் அடிப்படை நிலைமையும், பாத்திரத்தையும் உருவகத்தையும் குறிக்கும். இலக்கியத்தில் மறைந்து கிடக்கும் ஆழ்ந்த பொருட் செறிவினை வெளிப்படுத்துவது ஒரு சிறந்த திறனாய்வுக் கொள்கையாக இன்றை நாட்களில் கருதப்படுகிறது. இத்தகைய மூலப்படிவக் கொள்கைக்கு ஆதாரம் இரண்டு நூல்கள்: (i) ஜேம்ஸ் ப்ரேஸர் (James Frazer) இன் 'பொன்வில்' (*The Golden Bough*) (ii) ஆஸ்திரியாவின் தலை சிறந்த மனோதத்துவ நிபுணரான யூங்கின் (Jung) 'அடிமனத்தின் உளவியல்' (*Psychology of the Unconscious*).

யூங்கின் கூற்றுப்படி நமது வாழ்க்கையிலும், கனவுகளிலும் இலக்கியத்திலும், பல உருவங்களும், சம்பவங்களும், பாத்திரங்களும் திரும்பத் திரும்ப வருகின்றன. இவற்றில் சில நமது வாழ்க்கையின் அநுபவங்களிலிருந்து பிறப்பதால், அவைகளின் தோற்றத்தையும், இயல்புகளையும் அறிவுச் சார்பாக விளக்கலாம். ஆனால் பல நமது சிந்தனைக்கும் அறிவுக்கும் எட்டாத நிலையிலிருந்து வருகின்றன. காரணம் யாதெனில், நாம் ஒவ்வொருவரும் நமது குடும்பத்தோடும், சமூகத்தோடும் இணைந்திருப்பதோடன்றி நமது இன மரபோடும் நம்மை அறியாமல் ஆழ்ந்த தொடர்பு கொண்டிருக்கிறோம். இந்தத் தொடர்பினைத்தான் யூங் 'இன மரபுத் தேக்கம்' (racial memory) என்று கூறி அது மனத்தின் ஆழ்ந்த அடித்தளத்தில் இருப்பதாகச் சுட்டுகிறார். இது மனத்தின்

அடித்தளத்தில் இருப்பதால், இனம் புரியாத சம்பவங்களும் பாத்திரங்களும், திரும்பத் திரும்ப நமது வாழ்க்கையிலும், கனவுகளிலும், இலக்கியத்திலும் வருவதாகக் கருதுகிறார். மனித அடிப்படை உணர்ச்சிகளோடும், அடி மனத்தில் எழும் உருவகங்களோடும் இத்தகைய மூலப்படிவ ஆராய்ச்சி இலக்கியக் கூறுகளை இணைக்கிறது. ஏனென்றால் இத்தகைய இணைப்பின் மூலம் ஒரு இலக்கியப்படைப்பின் ஆழ்ந்த கருத்தை வெளிப்படுத்த முடியும். இலக்கியப் படைப்பில் ஒரே மாதிரியான நிலைமையையோ, (பெற்றோருக்கும் குழந்தைக்கும் மனோதத்துவ ரீதியில் இயற்கையாக உள்ள விரோத மனப்பான்மை) பாத்திரமோ அபலைப்பெண் உருவகமோ (தூய்மைக்கு அல்லி மலர்) திரும்பத் திரும்ப வருவதால் மூலப்படிவ ஆராய்ச்சி தரு இலக்கியப் படைப்பை மற்றெல்லா இலக்கிய கூறுபாடுகளோடு தொடர்படுத்துகிறது. இந்த இரண்டு வித இலக்கிய நோக்கங்களும், இலக்கியத்தின் எல்லாப் படைப்புகளையும் மூலப் படிவ திறனாய்வின் மூலம் ஒன்றுபடுத்துகின்றன. மூலப் படிவ இலக்கியத் திறனாய்வு பொதுவாகப் பழங்கதைத் திறனாய்வுடன் (myth criticism) தொடர்பு படுத்துகிறது.

1. J. G. Frazer, *The Golden Bough* (1890–1915).
2. Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance* (1920).
3. C. G. Jung, *Psychology of the Unconscious* (1916).
4. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (1934).
5. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957).

(காண்க **Myth:** புராணிகம்.)

**ARGUMENT:** நூற்பொருள்

(i) ஒரு நூலின் கருத்து அல்லது கதைச் சுருக்கம்;

(ii) பேச்சு முறையில் ஒரு பிரிவு ஆகிய இரண்டையும் இச்சொல் குறிக்கிறது. Argument, Argumentation என்னும் இரு ஆங்கிலச் சொற்களும், உண்மையை நிறுவுதற்குரிய வழி முறைகள் விவாதம் அல்லது, உண்மையை நிறுவும் செயல் முறை என்னும் பொருளில் வழங்கப்பட்டன. பின்பு இரண்டும் பொருளில் வேறுபாடின்றிப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இவ்விரு சொற்களும், விவாதத்தில் ஒரு பொருளை மெய்ப்பிப்பதற்கும் இணங்கச் செய்வதற்கும் ஒருவர் எடுத்துக் கொள்ளும் முயற்சிகளை குறிப்பின் முதற்சொல் (argument) நம்பிக்கையையும் இரண்டாவது சொல் (argumentation) செயலையும் (action) குறிப்பிடுவதால் முன்னது குறிப்பாக பகுத்தறிவையும் பின்னது உணர்ச்சியையும் (emotion) உந்துகிறது. எனவே இவற்றின் போக்குகளும் (methods) உத்திகளும் (devices) இவ்விருவகை விவாத முறைக்கும் ஏற்ப மாறுபடுகின்றன.

**ASIDE: தனிமொழி**

ஒரு கதாபாத்திரம், நாடக மேடையிலுள்ள மற்ற பாத்திரங்களுக் குக் கேட்காது எனப் பாவித்துக் கொண்டு, தனக்குத்தானே பேசிக் கொள்கின்ற உரையே தனிமொழியாகும். அவையோருக்குச் செய்திகளைத் தருவதையே நோக்கமாகக் கொண்ட இத்தனி மொழிகள் எலிசபெத் கால நாடகங்களிலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டு உணர்ச்சி முனைப்பு நாடகங்களிலும் பெருமளவில் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆனுல் இன்றைய நாடகங்களில் நகைச் சுவை உணர்வை ஏற்படுத்துவதற்காகவே தனிமொழி பயன்படுத் தப்பட்டு வருகின்றது. யூஜின் ஓ நீல் (Eugene O'Neill) தமது நாடகங்களில் தனிமொழியை மிக நுட்பமாகக் கையாளுகிருர். அவரது 'விசித்திரமான இடைக் காட்சி' (*Strange Interlude*) என்னும் நாடகத்தில், ஒரு கதாபாத்திரம் தான் சிந்திப்பதை உரக்க வெளியிடுவது நமக்கு நனவோடை ஓட்டத்தை நினைவூட்டு கிறது. இன்றைய ஓரங்க நாடகங்கள் சிலவற்றில், கதாபாத்திரங் களுக்குப் பின்னுல் முகமூடியணிந்த சில உருவங்கள் நடமாடுகின் றன. அத்தகைய உருவங்கள் தனிமொழிகளையோ அல்லது கதா பாத்திரங்களுக்குள் புதைந்திருக்கும் எண்ணங்களையோ குறிப்ப தாக அமைகின்றன.

**ASSONANCE: உயிர் மோனை**

வரிமுடிவில் வரும் சொல்லின் உச்சரிப்பில் (accented) உள்ள உயிர் ஒலி பல்வேறு மெய்யெழுத்துக்கள் தொடரத் திரும்பத் திரும்ப வருதல்.

ஆங்கில சிந்துப் பாடல்களிலும் (ballads) மழலைப் பாடல்களி லும் (nursery rhymes) அமையும் சிறப்புக்கூறு இது.

(காண்க **Alliteration**: மெய் மோனை)

**ATMOSPHERE: சூழல்**

நிகழும் நிகழ்ச்சிகள் இன்பமான அல்லது துன்பமான முடிவை உண்டாக்குமா என்று அறிய வாசகர்கள் மனத்தில் ஆவலைத் தூண்டும் வண்ணம் ஓர் இலக்கியப் படைப்பில் நிலவிடும் தொனியை இது குறிக்கும். இலக்கியத்தில் உள்ள தொனியினின் றும் இலக்கியம் அல்லாதவற்றின் தொனியினைப் பிரிப்பது கடினம். ஆகையால் இச்சொல் ஒரு மிகத் தெளிவற்ற தன்மையைப் பெற் றுள்ளது. இந்தத் தெளிவற்ற தன்மையே இஃது ஓர் இன்றியமை யாத திறனுய்வுச் சொல்லாக அமைவதற்குக் காரணமாகிவிட்டது. மற்ற இலக்கியச் சொற்கள், ஓர் எழுத்தாளன் தனது மூலப் பொருள்களை ஒழுங்கு படுத்தித் தன் படைப்புக்கு ஓர் உருவம் அமைக்கும் போக்கினையே நினைவு படுத்துகின்றன. ஒழுங்கும் கட்ட

மைப்பும் இல்லாத இலக்கியப் படைப்புகள் சாதாரண வாசகர் களுக்கு இலக்கிய இன்பத்தை அளிக்கின்றன. இதனைப் பயன் படுத்தியே சூழல் இலக்கியப் படைப்புகள் தொடர்ந்து எழுதப் படுகின்றன. மொழி அளவில் ஓர் இலக்கியப் படைப்பில் ஓர் எழுத்தாளன் தேர்ந்தெடுத்துப் பயன்படுத்தும் சொற்களில் உள்ள தொனிப் பொருளின் (overtone) ஊட்டத்தினால் சூழல் உரு வாக்கப்படுகிறது. கட்டமைப்பு அளவில் சாதாரண நிகழ்ச்சிகளை அசாதாரண நோக்கில் பார்க்கச் செய்து கதை அமைப்பில் ஓர் மர்மமான தன்மையைச் சூழல் உருவாக்குகிறது.

**AUTOBIOGRAPHY: சுயசரிதை**

ஒருவர் எழுதும் நினைவுக் குறிப்புகள் (memoirs), நாட்குறிப்பு (journal), குறிப்பேடு (diary), கடிதங்கள் ஆகிய இவை அனைத்தும் சுயசரிதையில் அடங்கும். ஏனெனில் இவை தன்னைப்பற்றிய செய்திகளை வெளிப்படுத்தும் ஓர் இலக்கிய வகையைச் சேர்ந் தவை. அறிந்தோ அறியாமலோ இவற்றின் ஆசிரியர் தம்மைச் சித்தரிப்பதிலேயே இவை ஒவ்வொன்றின் சிறப்பும் உள்ளது. சுயசரிதை, நினைவுக்குறிப்பு என்பன ஒரே அர்த்தத்தில் பயன் படுத்தப்பட்டாலும், எழுதுபவரின் பண்பினையும் அவரது வாழ் வின் பிற நிகழ்ச்சிகளையும் குறிக்கும் பொழுது இவை இரண்டை யும் வேறு படுத்தலாம். பொதுவாக, ஆசிரியர் தம் வாழ்க்கைக் கும் எண்ணங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்காமல் பிறருடைய குணாதிசயங்களுக்கும் செயல்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுப்பது நினைவுக்குறிப்பு. சுயசரிதை என்பது எழுதுபவரின் அகநோக்கு (introspection) அல்லது அவர்தம் காலத்தின் பரந்த பின்னணியில் தம் வாழ்க்கையில் அவர் கண்ட சிறப்புகளைக் கதைப் போக்கில் தொடர்புகளைக் கூறுவது. நாட்குறிப்பு, குறிப்பேடு இவற்றின் இயல்பு நாம் அறிந்ததே. இவற்றில் நிகழ்ச்சிகள் கோவையாக இருப்பதில்லை. நிகழ்ச்சிகளைப் பின் நோக்கி ஆராய்ந்து குறிப்பது வும் கிடையாது. கலைத்திறனும் அமைப்பும் தொடர்ச்சியும் இல்லாத குறையை இதன் வெளிப்படையானதும் (frankness) உடனுக்குடன் குறிப்பிடுவதுமான (immediacy) தன்மை நிறைவு செய்கிறது.

நாட்குறிப்பு, குறிப்பேடு என்பன அவற்றின் மூலத்திலும் அடிப் படைப் பொருளிலும் ஒன்றேயாகினும் வாழ்வின் புறநிலைப் பண் பிலும், ஆழ்ந்த சிந்தனை நோக்கிலும் நாட்குறிப்பு என்பது குறிப் பேட்டைவிட எழுதுபவரின் வாழ்க்கையிலிருந்து விலகி நிற்கும்.

1. Wayne Shumaker, *English Autobiography* (1954).
2. Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (1960).
3. Maurianne Adams, *Autobiography* (1967).

**AUTOTELIC: முருகுத்தனி நிலை**

இருபதாம் நூற்றாண்டின் இலக்கியத் திறனாய்வில் மிகப் பிரபல மான இச்சொற்றொடர் அமெரிக்கப் புதுத் திறனாய்வாளர்கள் (New Critics) மிக விரும்பி உருவாக்கிய ஓர் இலக்கியக் கொள் கையைக் குறிக்கும். ஓர் இலக்கியப் படைப்பு (கவிதை, நாடகம், நாவல் எதுவாயினும்) கதைப் படைத்தோனின் பண்புகள், அவன் வாழும் சமுதாயம், அல்லது காலம் ஆகியவற்றில் எதனுடைய தாக்கத்திற்கும் ஆட்படாமல் தனித்து நிற்கும் தன்மையை இது குறிக்கிறது. புதுத்திறனாய்வாளர்களின் கூற்றின்படி, ஓர் இலக்கி யப் படைப்பு அதன் படைத்தோனின் சொந்த வாழ்க்கையின் அல்லது அவன் வாழும் சமுதாயத்தின் அல்லது அவனது காலத் தின் அடிப்படையில் எழுந்ததல்ல; அவனது கற்பனை சக்தியினின்று எழுந்ததே. ஒரு கலைப்படைப்பு என்பது தானாகக் கற்பனைக் கரு வில் உருவான பொருளாகையால் அது எதனையும் போதிப்ப தில்லை. நீதி போதனையோ அல்லது பிரச்சாரமோ அதனுடைய நோக்கமாக இருக்க முடியாது.

இத்தகைய புறநோக்கங்களைத் தேடாமல் வாசகர்கள் உய்த் தறிந்து போற்றி ‘கலை கலைக்காகவே’ எனும் பழைய கருத்தின் புதிய அழுத்தம் பெற்ற வடிவமே இம் முருகுத்தனி நிலைக் கொள்கை எனலாம்.

1. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (1947).
2. Allen Tate, *Collected Essays* (1959).

**AVANT GARDE: முன்னணி இலக்கியம்**

இந்தப் பிரெஞ்சுச் சொல்லுக்கு முன்னணி என்பது பொருள். அமைப்பிலோ (form) உத்தியிலோ (technique) புதிய முறைகளைக் கையாளும் இலக்கியத்தை இச்சொல் குறிக்கும்.

**BALLAD: நாடோடிப் பாடல்**

இசையிலும் இலக்கியத்திலும் பயிலும் ஒரு சொற்றொடர். இசை இயலின் இசை வடிவமொன்றில் பயன்படுத்தப்படும் சொற் கோவையைக் குறிக்கும். இலக்கிய வழக்கில், இசைப் பாடலாக அமைந்த எளிய குறுவடிவமான தொடர்நிலைச் செய்யுள் வகை யாகும். நாடோடிப் பாடல்கள் இரு வகைப்படும்: (i) மக்களி லக்கியமான அல்லது வழி வழி வந்த பாடல்கள்; (ii) தனி இலக் கிய வகைப் பாடல்கள். மக்களிலக்கியமான நாடோடிப் பாடல் களின் ஆக்கியோர் பெயர்கள் தெரிவதில்லை. அவை பல நூற் றுண்டுகளாக வாய்வழியாகப் பாடப்பட்டு வந்து நிலைபெற்றவை. இவ்வகைப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் மக்கள் நன்கு அறிந்த கதைகளின் மையமான உச்ச கட்டங்களில் தொடங்கி சம்பவங்

களைத் தொகுத்துத் தருகின்றன. கவிஞரின் சொந்தக் கூற்றில்லா மல் கதைச் சம்பவங்கள் சுருங்கிய அளவிலும், கோவையாகவும் பாத்திரங்களின் நேர்க்கூற்ருேடு இணைத்தும் தரப்படுகின்றன. 'அல்லி அரசாணி மாலை', 'தேசிங்கு ராஜன் கதை', 'கட்ட பொம்மன் கதை' போன்றவை இவ்வகைப் பாடலுக்குச் சிறந்த சான்றுகள்.

பாடுவதற்காகவே அமைந்த 'இலக்கியவகை, நாடோடிப் பாடல்'. புலமை பெற்ற கவிஞன் ஒருவன் வேண்டுமென்றே முயன்று வடிவிலும் உணர்விலும் வழி வழி வரும் நாடோடிப் பாடலைப் போல பாடும் ஒரு வகைப் பாடல் இலக்கிய வகை நாடோடிப் பாடல்கள். கொத்தமங்கலம் சுப்புவின் 'காந்திமகான் கதை' போன்றவை இதற்குச் சான்று. ஆங்கில இலக்கியத்தில் கோல்ரிட்ஜ் என்பார் ஆக்கிய 'பழைய மாலுமியின் பாடல் ('The Rime of the Ancient Mariner') என்பது இவ்வகைக்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டு. பதினெட்டாம் நூற்றுண்டில் ஆங்கில இலக்கியத்தில் 'நாட்டுப் பாடல்' என்ற தொடர் வேறு ஒரு பொருளையும் பெற்றது. பெருவழக்கில் உள்ள இசை வடிவங்க ளில் மெட்டமைக்கப் பெற்ற கீழ்த்தரப் பாடல்கள் இப்பெயரால் அழைக்கப்பட்டன. இவை சாதாரணக் காகிதங்களில் அச்சுப் பதிக்கப் பெற்று நாட்டுப்புறச் சந்தைகளிலும் தெருக்களிலும் விற்கப் பெற்றன.

1. F. J. Child, *English and Scottish Popular Ballads* (1882–98).
2. A. B. Friedman (ed.), *The Viking Book of Folk-Ballads* (1956).
3. W. J. Entwistle, *European Balladry* (1939; revd. 1951).
4. Mac E. Leach and Tristram B. Coffin (ed.), *The Critics and the Ballad* (1961).
5. D. C. Fowler, *A Literary History of the Popular Ballad* (1968).

**BARBARISM: சொல்மடம்**

சொல்லாட்சியில் உண்டாகும் தவறு. குறிப்பாக, பல மொழிகளின் அம்சங்களைக் கலந்து ஒரு சொல்லைத் தருதல். 'இனம்' சேர்ந்த தமிழ்ச் சொற்கள், 'பயப்போக்கு' 'நாவல் எழுத்தாளர்', 'அமீனப்பிள்ளை' முதலியவை இவ்வகையைச் சேர்ந்தவை.

**BARD: நாடோடிக்கவி**

அரசர்களை, வீரர்களை, அவர் தம் செயற்கறும் செயல்களை ஊர் ஊராகச் சென்று பாடிப் போற்றிய 'கெல்டிக்' (Celtic) வெல்ஷ் (Welsh) இனக் கவிகளையே முதலில் இச்சொல் குறித்தது. இப் போது, பொதுவாக கவிஞனையும், குறிப்பாக ஷேக்ஸ்பியரையும் சுட்டி நிற்கிறது.

**BAROQUE: இலக்கியத்திரிபு**

உயர்தனி இலக்கியத்திறன் (classicism) இல்லாத 17ஆம் நூற்றூண்டினைப் பழித்துரைக்கும் சொல்லாக, பதினெட்டாம் நூற்றூண்டின் உயர்தனிச் செம்மைத் (classical) திறனுய்வாளர்களால் இது முதன் முதல் பயன்படுத்தப்பட்டது. இலக்கியவாதிகளால் இச்சொல் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுவதால், இச்சொல்லிற்கும் 'Romanticism' என்ற சொல்லைப் போன்ற ஒரு முக்கியத்துவம் ஏற்பட்டுள்ளது. நுண்கலையைப் பற்றிய விவாதங்களில் இச்சொல் அதிகமாகப் பழகி வந்தாலும், இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரையில், இரட்டைக் குறிக்கோள்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட இலக்கியப் போக்கினையே இச்சொல் சுட்டிக் காட்டுகிறது:

(i) முடிவில்லாத ஒன்றனுக்காக (infinite) முடிவுள்ளதனை (finite) இது ஒதுக்கி விடுகிறது. உயிர்த் துடிப்பான இலக்கிய உணர்விற்காக, லயம், தகவு (harmony and proportion) ஆகியவற்றை இது தள்ளிவிடுகிறது.

(ii) கோபதாபம் (explosive), எதிர்நிலை உணர்ச்சி (antithetical), விளையாட்டுத்தனம் (playfulness) ஆகிய இயல்புகளை இது மிகைப்படப் பேசுகிறது.

பதினேழாம் நூற்றூண்டின் இலக்கிய காலத்திற்கு அப்பாலும் இச்சொல் பயன்படுத்தப்படுவதால், தொடர்பில்லாததும், மாறுபாடானதும் ஆன தோற்றமுடைய இலக்கியச் சொல்லாட்சியினையும் இச்சொல் குறிக்கிறது.

**Bathos: சுவை வீழ்ச்சி**

லான்ஜைனஸ் (*Longinus*) என்பாரது 'மீதுயர் கருத்தைப்பற்றி' (*On the Sublime*) என்ற புகழ்மிக்க கிரேக்க நூல் தொடரில் பயின்ற ஆழத்தைக்குறிக்கும் ஒரு சொல்லிலிருந்து இது தோன்றியது. 1727ல் அலெக்சாண்டர் போப் (Alexander Pope) என்ற ஆங்கிலக் கவி 'கவிதையும் வீழ்ச்சிக் கலையும்' ('The Art of Sinking in Poetry') என்ற நூலிலே லான்ஜைனஸின் நூலைப்போல எள்ளலாக எழுதப் போந்தமையால் உயர்ந்த போக்கிலே அல்லது உணர்ச்சிக் களமாக அல்லது கழிவிரக்கமாக நெஞ்சங்களை உருக்கும் வகையில் ஒரு படைப்பினை எழுத்தாளன் ஒருவன் ஆக்கிவரும் போது, தன்னையுமறியாமல், தன்னாலும், தவிர்க்க முடியாமல் உயர்ந்த இலக்கியத் தரத்தினின்றும் இழிந்து வருவதனைத் தாழ்வு அல்லது வீழ்ச்சி என்ற சொல் குறிக்கிறது. சான்று: கம்பன், விசுவாமித்திரன், தசரதன் அவையில் வரும் சமயம் குறிப்பிடுதல்: 'உண்டோ குரங்கேற்றுக் கொள்ளாத கொம்பு'. அரங்கத்திலும் நகைச்சுவையிலும் 'தாழ்தலை' ஆற்றல் மிக்க உத்தியாகக் கையாள

லாம். ஸ்விப்ட் என்பாரது 'கல்லிவரின் பிரயாணங்கள்' இதற்குச் சான்று.
(காண்க **Anticlimax:** உச்சத்தின் எதிர்நிலை.)

**BEAST EPIC:** விலங்கினக் காப்பியம்

*மேல் நாட்டு வரலாற்றின் இடைக் காலத்தில் (12—14ம் நூற்றாண்டுகளில்) மானிடப் பண்புகளைக் கற்பித்து விலங்குகளைக் கதை மாந்தர்களாக்கி வெளிப் போந்த தொடர் நிலைக் கவிதைகளை இச்சொல் குறிக்கும். உருவகக் கதையினை உள்ளிட்ட விலங்கினக் காப்பியம் அக்காலத்திய வாழ்க்கையைக் குறிப்பாக அரசர்கள், பாதிரியார்கள் வாழ்க்கையை அங்கதமாகக் காட்டுவதற்கு பயன்பட்டது.*
(காண்க **Bestiary:** விலங்கியல் விளக்க ஏடு.)

**BELLES LETTRES:** கவின் கலை

*இந்தப் பிரெஞ்சுத் தொடரின் நேர் பொருள் 'நுண் கலைப் பண்பு' என்பதே. பொதுவாக இது 'இலக்கியம் என்ற சொல்லுக்கு ஒரு மாற்றுச் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. ஆனால் தற்காலத்தில் எளிய இலக்கியக் கட்டுரைகளை அல்லது நயம் அழகு எடுத்துரைக்கும் பாராட்டுக் கட்டுரைகளை மட்டும் குறிக்கின்ற தொடராகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.*

**BESTIARY:** விலங்கியல் விளக்க ஏடு

*ஒழுங்கிலே தொகுக்கப் பெற்ற விலங்கியல் விளக்க ஏடு. மெய்யாக புறவுலகில் இருக்கின்றவை, கட்டுக்கதைப் புராணங்களில் கூறப்படுகின்றவை ஆகிய எல்லா விலங்குகளைப் பற்றி ஒரு ஒழுங்கிலே தொகுக்கப் பெற்ற விளக்க ஏடு. கதைப் பகுதிகளில் காணப்படும், இவ்விலங்குகளின் இயல்புகள் பெரும்பாலும் கிறித்துவ சமயக் கோட்பாடுகளை விளக்கும் முகத்தான் வரும் சான்றுகளாகவே இவ் விலங்கியல் விளக்கத்தில் காட்டப்படும்.*
(காண்க **Beast Epic:** விலங்கினக் காப்பியம்.)

F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries* (rev. ed.) (1962).

**BIBLIOGRAPHY:** அடங்கல் முறை

*இச்சொல் இரு பொருளில் விளங்குகிறது:*

**(i)** *ஒரு குறிப்பிட்ட ஆசிரியரை அல்லது பொருளைப் பற்றிய புத்தகங்கள், ஏடுகள் நாளேட்டுக் கட்டுரைகள் ஆகியவற்றை முறைப்படுத்தித் தருதல். குறைந்த அளவில் ஆசிரியர் பெயர்,*

நூற்பெயர் அல்லது பொருளின் பெயர், நூல் வெளிவந்த ஆண்டு ஆகிய செய்திகளாவது இத் தொகுப்பில் தரப்படவேண்டும்.

(ii) கையெழுத்துப் படி ஒன்றினை அல்லது புத்தகம் ஒன்றினைப் பற்றி எழுத்தாளரின் கற்பனைப் பொருளாக அன்றி, அச்சகத்தில் உருவான பொருளாகவே எண்ணி திறன் ஆய்வுக்குட்படுத்தலையும் இச்சொல் குறிக்கும். பலவகை அச்சுப் பதிப்புக்கள், மறு பதிப்புக்கள், நூலின் படியமைப்பு, தாள், கட்டடம், மை, ஆகிய இவற்றை நன்குச் சோதித்தறிவதனாலேயே இத்தகைய அடங்கல் முறைகள் ஒரு நூலின் ஆசிரியர் இன்னாராகத்தான் இருக்க முடியும் என்றும், நூற்களின் காலத்தைப் பற்றிய உண்மைக்கு மாறான செய்திகள் இவை இவை என்றும் எடுத்துக் காட்டி விடுகின்றன. சான்றாக: ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களை வெளியிட்ட ஆண்டு, மற்ற உண்மைகள் இந்த அடங்கல் முறையினைப் பயன்படுத்தி விஞ்ஞான முறையில் நிருபிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

1. A. Esdaile, *A Student's Manual of Bibliography* (1954).
2. F. T. Bowers, *Principles of Bibliographical Description* (1949; 1962).
3. R. F. Downs and F. B. Jenkins (ed.), *Bibliography* (1967).

## BILDUNGSROMAN: கல்வி நாவல்

கல்வி பயிற்றும் நாவலுக்கு ஜெர்மன் மொழியில் பயிலும் சொல். மையமான பாத்திரத்தின் (அல்லது கதை மாந்தரின்) இளமைப் பருவத்து வளர்ச்சியைச் சித்தரிக்கும் நாவல் ஒன்றினைக் குறிப்பிடவே இச்சொல் மிகுதியும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது முதன் முதலாக ஜெர்மன் நாட்டில் தோன்றிய நாவல் முறை.

## BIOGRAPHY: வாழ்க்கை வரலாறு

'குறிப்பிட்ட மனிதர்களின் வாழ்க்கை வரலாறு' என்றே ட்ரைடன் என்ற ஆங்கில அறிஞர் இத் தொடருக்கு வரையறை தந்தார். கூடுமான வரை, தனி மனிதன் ஒருவனுடைய வாழ்க்கையின் முழு விவரங்கள், அவனது மனப்போக்கு, பண்பு நலன்கள், சூழல் அனுபவங்கள், செயல்கள் ஆகிய இவை அனைத்தையும் உள்ளடக்கிய இலக்கிய முயற்சி.

இந்தக் காலத்திலேயே 'வாழ்க்கை வரலாறு' மக்களால் பெரிதும் விரும்பப்படுமொன்றாகத் திகழ்கிறது. தற்காலத்து வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்கள் இரண்டு வடிவங்களில் வருகின்றன:

(i) புறச் செயல்கள், மெய்யான செய்திகள், நிகழ்ச்சி மிக்க நாட்கள் ஆகியவற்றைத் தருவதால் ஒரு தனி நபரின் மெய்யான போக்கு அல்லது தன்மையை முழுவதுமாக வடித்துத்தர இயலாது

என்று கருதுகின்ற உளவியல் அடிப்படையில் அல்லது விளக்கம் தரும் அடிப்படையில் அமையும் வரலாற்று நூல் வடிவம்.

(ii) கலைச்சுவை தோய்ந்த வாழ்க்கை வரலாற்று நூல். நாவல் ஒன்றிற்கே உள்ள வழிகள் அனைத்தையும் கையாண்டு ஒருவரது வாழ்க்கை எப்படி வாழப்படுகிறதோ அப்படியே தருவது போன்ற தோற்றத்தை ஏற்படுத்தும் இவ்வகை. இதுவும், முந்தைய வகையுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதே.

1. Harold Nicolson, *The Development of English Biography* (1928).
2. Leon Edel, *Literary Biography* (1957).
3. P. M. Kendall, *The Art of Biography* (1965).
4. Catherine D. Bower, *Biography: The Craft and the Calling* (1969).

**BOMBAST: ஆரவார மொழி**

எலிஸபெத் கால இங்கிலாந்து நாட்டின் நாகரிக அணிகலன்களுக்குத் தேவைப்பட்ட (முகமூடி, தலை உரை போன்றவற்றிற்கு) பஞ்சு அல்லது குதிரை முடியினால் உண்டாக்கப் பெற்று திணிக்கப் பட்ட பொருள்களை முதன் முதலில் இச்சொல்லால் குறித்தனர்.

மிகையாகப் பயன்படுத்தப்படும் மொழிநடை அல்லது வலிந்து, தகுதியை மீறி திணித்துத்தரும் சொற்றொடர்களைக் குறிக்கவோ படாடோபமாக உணர்ச்சியின் தேவைக்கு அதிகமாக வலியுறுத்தும் போக்கைக் குறிக்கவோ இச் சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றனர். இச்சொல் சில சூழ்நிலைகளில் நகைச்சுவையை உண்டாக்கவும் பயனுறுகிறது.

**BOURGEOISE DRAMA: நடுத்தர மாந்தர் நாடகம்**

உள்ளதை உள்ள படியே காட்டி நடுத்தர வர்க்க மாந்தர்களின் சிக்கல்களை மையமாகக் கொண்ட நாடகங்களைக் குறிப்பதற்கே இச் சொற்றொடர் விரிவாகப் பயனுறுகிறது.

**BOWDLERIZE: இலக்கிய ஒதுக்கல்**

சங். தாமஸ் பவுட்லர் (Rev. Thomas Bowdler) தன்னுடைய குடும்பப் பதிப்பாக 1818ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்ட ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத் தொகுப்பிலிருந்து எவையெல்லாம் மாண்புள்ள ஒருவன் பெண்களும் ஆண்களுமாகக் குழுமியிருக்கின்ற சந்தர்ப்பத்தில் படிக்கத் தகுதியற்றவையோ அவற்றையெல்லாம் நீக்கிக் களைந்தார். அவர் செயலிலிருந்து ஒரு இலக்கியப் படைப்பிலிருந்து விரசமான பகுதியையும் உளம் நோகச் செய்யும் பகுதியையும் வெட்டிக் களையும் முயற்சிக்கு 'பவுட்லரைஸ்' (Bowdlerize) அல்லது இலக்கிய ஒதுக்குதல் என்ற பொருள் தோன்றியுள்ளது. மேல் நாட்டு அறிஞர்கள் இந்த முறையைக் கண்டிக்கிறார்கள்.

**BROADSIDE: துண்டு இலக்கியம்**
*16—18 நூற்றுண்டுகளில் இங்கிலாந்தில் கோர்ட்களின் தீர்ப்புகளை வெளியிட பயன்பட்ட ஒரு பக்கம் மாத்திரமே அச்சுப் பதிக்கப் பெறும் பெரிய காகிதத்தை இச் சொல் குறிக்கும்.*

*குற்றவாளிகள் மரண தண்டனை பெற்று, அது நிறைவேற்றப் படும் சமயம் அவர்களுடைய ஒப்புதல் வாக்குமூலங்கள், வேடிக் கையான சிறிய கதைகள், கவிதைகள், பலப்பல நாட்டுப் பாடல் கள் ஆகியவை வெளியிடப்பட்டன. இவற்றைத் தாங்கி வந்த தாள்கள் இப்பெயரால் குறிக்கப்பெற்றன. இப்போது இப்படிப் பட்ட தாளில் அச்சடிக்கப் பெறுவனவற்றையே இச் சொல் குறிக்கிறது.*

**BURLESQUE: கிண்டல் இலக்கியம்**
*பழக்கங்கள், மரபாகிப் போன கோட்பாடுகள், சடங்குகள், தனி மனிதர்கள் அல்லது இலக்கியப் படைப்புகள் தனிப்பட்ட வடி வினையோ அல்லது குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகையினைச் சார்ந்தன வற்றையோ கேலிக்கிடமாக்கும்படி பொருந்தாத போலியாகக் கருதல். இவ்வகை நூலின் இலக்கிய நடைக்கும், அதில் தரப்படும் சேதியின் அல்லது மன நிலைகளின் தன்மைக்கும் சற்றும் பொருத் தம் இருக்காது. அற்பமான பொருளைப் பற்றி மிகச் சீரிய பொரு ளுக்குரிய அழுத்தத்தோடும் வேகத்தோடும் பேசும்போது அல்லது முக்கியமான ஒன்றை எல்லை மீறிய பயங்கரத் தன்மை காட்டிச் சொல்லும் போதும் வெளியாகின்ற கலைக்கு 'கிண்டல் கவிதை' என்று பெயர். இதன் நோக்கம் குறை கண்டு ஆய்தல் அல்லது அங்கதமே.*
(காண்க **Parody:** ஏளனச் செய்யுள்.)

**CACOPHONY: ஒவ்வாவொலி**
*கடுமையான ஒலி. குறிப்பாக, பொருந்தாத ஒலிகளைத் தாங்கி வரும் சொற்களின் சேர்க்கையால் எழும் ஓசை, கவிதையில் ஒரு சில பயன்களை விளைவிப்பதற்காகக் கவிஞன் இத்தகைய ஒவ்வாத ஒலிகளைப் பயன்படுத்துவது உண்டு.*

**CADENCE: ஓசைநயம்**
*இது ஒரு மொழிக்கு இயல்பாய் அமைந்த இசை ஒழுக்கைக் குறிக் கும். சொற்களை ஆக்கித்தரும் அசைகளை, அழுத்தமுள்ளதும் அழுத்தமற்றதும் மாறி மாறி வரும் படியாக வைப்பதால் இந்த லயம் கிட்டுகிறது. ஆங்கிலம் போன்று உச்சரிப்பில் சொல்லழுத் தம் கொண்ட மொழிகளில் இந்த ஓசை வண்ணம் எளிதாக அமைகிறது.*

இந்த அம்சத்தையே துல்லியமாகக் கவிதையில் அல்லது செய்யுளில் கையாளும் போது, இச்சொல் திட்டமிட்டு, முறைப்படுத்தப் பட்ட வகையாக சந்த இசைவைத் தருகிறது.

கம்பனில் இதை மிகுதியாகக் காணலாம். குகன் பரதனைக் கண்டவுடன் கூறும் பாடல்: 'ஆழ நெடுந்திரை ஆறு கடந்திவர் போவாரோ'. சந்த விருத்தங்களிலும் இதை மிகுதியாகக் காணலாம்: ஜெயங்கொண்டார் கலிங்கத்துப் பரணி: 'எடும் எடும் என எடுத்ததோர், இகலொலி கடலொலி இகக்கவே'.

**CANON: ஏட்டுத் தொகுதி**

குறிப்பிட்ட நூல்கள் ஒரு நூலாசிரியரால் தான் எழுதப்பட்டவை என்று வல்லுநர்களால் மெய்ப்பிக்கப்பட்டால் அந்த நூல்களைக் குறிக்கும் சொல். இச்சொல் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைக் குறிக்க அடிக்கடி பயன்படுத்தப்பட்டது. ஏனென்றால் இந்த நாடகங்களை ஷேக்ஸ்பியர்தான் எழுதினரா என்பதைப் பற்றிய கருத்து வேறுபாடு இந்த நூற்றுண்டின் தொடக்கம் வரையில் இருந்து வந்தது. கிறித்தவத் திருமறையைச் சார்ந்த பல பிரிவுகள் உண்மையானவை, கடவுளின் அதிகாரம் பெற்றவை என்பதையும் இச்சொல் குறிக்கும்.

**CANTO: காண்டம்**

இது ஓர் இத்தாலியச் சொல்; 'பாடல்' என அம்மொழியில் பொருள் தருகிறது. ஆங்கிலத்தில், நீண்ட தொடர்நிலைச் செய்யுளின் ஒரு பெரும் பிரிவைக் காண்டம் எனக் குறிக்கின்றனர்.

**CARICATURE: நையாண்டி வருணனை**

(i) குறிப்பிடத்தக்க குணங்களை அல்லது விசித்திரமான பண்புகளை மிகைப்படுத்தி நகைப்பு உண்டாகும்படியாக அல்லது அங்கதமாக நையாண்டி செய்து காட்டும் வருணனை. (ii) தனி ஒருவரின் சில குணங்களைத் தேர்ந்தெடுத்து அவற்றைக் கேலிக்கிடமாக்கும் வகையில் மிகைப்படுத்துதல். சான்றாக, மணிமேகலையில் மலர் வனம் புக்ககாதையில், பௌத்தரான சாத்தனர் சமணன் ஒருவனைக் கட்குடியனாகக் காட்டுவதைக் கூறலாம்.

**CARPE DIEM: கணபங்க நியாயச் செய்யுள்**

இந்த இலத்தீன் சொல் 'இன்றைய இன்பத்தை விட்டு விடாதே, துய்த்து விடு' என்ற பொருளைக் குறிப்பிடுகிறது. மேனாட்டு இசைப்பாடல்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியின் பாட்டுடைப் பொருள் இத்தகைய கருத்துடையது.

கணபங்க நியாயச் செய்யுள் படிப்பவரை நோக்கி அல்லது

செய்யுளில் முன்னிலைப் படுத்திப் பேசுவோரைப் பார்த்து 'இளமை நலம் தேயும் முன்னர், இந்தக் கணத்தின் இன்பங்களைத் துய்த்து விடு' என்று கூறும்.

பௌத்தர்களில் ஒரு சார்பினர் முந்திய நாள், பிந்திய நாள் பற்றி (அல்லது ஒரே நாளில் முந்தைய கணம் பிந்தைய கணம் பற்றி) கவலையுறுமல் தற்போது இருக்கின்ற பொழுதை இன்பமாகத் துய்த்தல் கடன் எனக் கருதினர். இக்கொள்கையை 'கண பங்க நியாயம்' எனத் தமிழில் கூறிவந்துள்ளனர்.

## CATASTROPHE: பேரழிவு

ஒரு நாடகம் அல்லது கதையின் இறுதியில் ஏற்படும் பெரும் துன்பமான முடிவை இச்சொல் குறிக்கின்றது.
(காண்க **Denouement: கதை முறுக்கவிழ்வு**.)

## CATHARSIS: உணர்ச்சித் தூய்மை

அறிஞர் அரிஸ்டாட்டிலின் 'கவிதையியலி'ல் அவரால் ஆக்கப் பெற்றுப் பயன் படுத்தப்பட்ட இச்சொல் மிக அதிகமான சர்ச்சைக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. துன்பியல் நாடக மொன்றைப் பார்ப்போரின் மனங்களில் முடிவாக ஏற்படும் விளைவினைக் குறிக்கவே அரிஸ்டாட்டில் இச்சொல்லை உருவாக்கினுர். 'குறிப்பாக இரக்கம், அச்சம் ஆகிய உணர்ச்சிகளை நாடகம் கையாளும் பாங்கால், பார்ப்பவர் மனங்களில் ஏற்படும் விகாரங்களைச் சரியானபடி வெளிப்படுத்தித் தூய்மையாக்கும் நிலையை இப்படிக் குறிப்பிட்டார் அவர். அன்னுரின் 'கவிதையியல்' என்ற நூலில் இதற்குமேற்பட்டு எவ்விதமான விளக்கமும் காணக்கிடைத்திலது. அரிஸ்டாட்டில் எழுதிய பிற நூல்களின் துணைகொண்டும், வேறு கிரேக்க நூல்களின் துணைகொண்டும் பன்னெடுங் காலமாக இச்சொல்லுக்குச் சரியான விளக்கத்தை அறிஞர்கள் தேடி வருகின்றனர்.

இச்சொல்லைப்பற்றிய மாறுபட்ட கருத்துக்கள் மூன்றில் இரண்டு ஒழுக்க நெறியைச் சார்ந்தன. மற்றொன்று உளநூலை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

(i) முதல் விளக்கத்தை 'மன உறுதிக் கொள்கை' எனலாம். ஏனென்ருல், துன்பியல் நாடகத்தில் வன்மை நிறைந்த காட்சிகளைப் பார்க்கும்போது பார்வையாளரின் அச்சமும் இரக்கமும் உள்ள மனநிலை, அவற்றினின்றும் மாறித் திண்மை அடைகிறது.

(ii) ஒருவரது உள்ளத்தில் 'தாம் நன்ருக இருக்க வேண்டும்' என்ற எண்ணத்தையும் துன்பச் சார்பினுல் வந்த இரக்க உணர்ச்சி தோற்றுவிக்க முயலலாம். அப்போது, துன்பியல் நாடக வீரனின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணமான குறைபாடுகளைத் தன்னுடைய குறைபாடுகளோடு நாடகம் பார்க்கின்ற ஒருவன் ஒப்பிட்டுக்கொண்டு

உணர்ச்சி வயப்படுகிறுன். அதனுல் 'ஆ! கடவுளின் அருள் இல்லை யென்றுல் நானும் இவனைப் போலல்லவா ஆகியிருப்பேன்!' என்று கருதுகின்ற உணர்ச்சிப் பாங்கை இந்நிலை உண்டாக்கும்.

(iii) மூன்றுவது விளக்கத்தை 'ஹோமியோபதிக் கொள்கை' எனலாம். இது உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தி ஆறுதல் பெறுதல் என்ற இக்காலக் கருத்தை ஒத்திருக்கின்றது. துன்பியல் நாடகம் விளைக்கும் அச்சம், இரக்கம் ஆகிய உணர்ச்சிகள், பார்ப்போரின் மனத்தே உள்ள அச்சம், இரக்கம், ஆகிய உணர்ச்சிகளை நீக்கிவிட முயலும்.

மற்ருெரு கொள்கை மூன்றுவது விளக்கத்திற்கு நேர்மாறுனது: அச்சம், இரக்கம் ஆகிய உணர்ச்சிகள் ஆறுதல் தருவதற்குப் பதிலாக துன்பியல் நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்கு வாழ்க்கையில் நேரும் இன்னல்களைச் சகித்துக்கொள்ளவேண்டிய மன உறுதியை அளிக்கின்றன.

சர்ச்சைக்கிடமான புதிய கொள்கை யொன்று 'உணர்ச்சித் தூய்மை' விளக்கத்தை மறுக்கிறது. அதன்படி, துன்பியல் நாடகத்தில் வரும் நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையே அச்சம், இரக்கம் போன்ற உணர்ச்சிகள் ஆகும்.

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1911).
2. F. L. Lucas, *Tragedy in Relation to Aristotle's 'Poetics'* (1928).

## CHARACTER AND CHARACTERISATION:
## பாத்திரமும் பாத்திரப் படைப்பும்

திறனுய்வுக்கலைச் சொல் தொகுதியில் 'பாத்திரம்' ஒரு முக்கியமான சொல் ஆகும். கற்பனையால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட ஒரு மாந்தரை இச்சொல் குறிக்கும். 'பாத்திரப் படைப்பு' என்பது இத்தகைய பாத்திரமொன்றின் தோற்றம், இயல்புகளை விளக்கமாகத் தெரியும்படி வெளிக்கொணர்வதாகும். நாடகம் அல்லது கதை வடிவான நூலில் இடம் பெறும் மாந்தரே பாத்திரங்களாவர். அவர்களின் உரையாடல் வழியாகவும் செயல்கள் மூலமாகவும் அவர்கள் பெற்றுள்ள ஒழுக்க நெறியும் மனப்பாங்கும் வெளிப்படுகின்றன. பாத்திரம் ஒன்று நூலின் தொடக்கத்திலிருந்து முடிவு வரை நிலைத்துத் தன்மை மாறுமல் செயலாற்றலாம். அல்லது புரட்சிகரமான மாற்றத்திற்குட்படலாம். ஆனுல் இவ்விரு நிலைகளிலும் அதன் பாத்திரத்தன்மை ஒரே சீராக (consistency) அமைதல் வேண்டும்.

'செம்மையான கற்பனைக்கதை ஒன்றின் அடித்தளம் பாத்திரத்தைப் படைத்தலே; மற்றையது எதுவும் இல்லை!' என்று கூறப்பட்டுள்ளது. பெரும்பாலான நல்ல கதைகளில் 'நிகழ்ச்சிகள் அவற்றில் சம்பந்தப்பட்ட மாந்தர்களின் இயல்புகளுக்கு ஏற்பவே

நிரல்பட நிகழ்கின்றன' என்பது பலராலும் ஒப்புக் கொள்ளப் பட்ட கருத்து. எழுத்தாளன் தான் படைத்துத் தருகின்ற மாந்த ரைப் பொதுவாக இருமுறைகளில் நம் முன் நிறுத்தலாம்: (i) நேரடியாக எழுத்தாளனே அம்மாந்தரின் தன்மைகளைப் பற்றிக் கூறுதல். (ii) கதை மாந்தரைச் செயற்பட வைத்து அச்செய்கை களின் வாயிலாக அவர்களை இனங்காட்டுதல். முதல் முறையைப் பெரும்பாலும் துணைப் பாத்திரங்களைப் படைக்கப் பயன்படுத்து கின்றனர். தலைமை மாந்தரை உருவாக்கிக் காட்ட இவ்விரு முறைகளையுமே பொதுவாகக் கையாளுகின்றனர்.

நேரடியாக வர்ணித்தல் அல்லது வெளிப்படுத்திக் காட்டுதல் என்ற வழியில் கதை மாந்தரை அறிமுகப் படுத்தும்போது அந்தக் கணத்திலேயே ஒரு தெளிவு கிடைக்கின்றது. சில சமயங்களில் இம் முறைப்படி சிறுகச் சிறுகவே கதையின் மாந்தரை உருவாக்கிய படி, படிப்படியாகப் பண்புக்கூறுகளைத் தொகுத்துக் கொண்டே வந்து முழுவடிவினையும் காட்டி நிறுத்தல் உண்டு. பாத்திரத்தின் செயல்கள் வழியே அப்பாத்திரப்படைப்பை உருவாக்கும் போது இம்முறையைக் கையாளுதல் தவிர்க்கவியலாததாகும். இம் முறையே பெரிதும் பயன்படுகின்ற ஒன்றாகும். இப்படிப் பாத்திரப் படைப்பை அமைக்கும்போது நாடகம் அல்லது கதையைப் பயில் கின்ற வாசகரே பாத்திரங்கள், கதை பற்றிய தம் கருத்துக்களை உருவாக்கிக் கொள்ளச் செய்யும் வாய்ப்பு இருக்கிறது. இத் தகைய முடிவுகள், ஆக்கிய ஆசிரியன், பாத்திரம், நிகழ்ச்சி பற்றித் தரும் செய்திகளைவிட அதிகத் திண்மையும் உண்மையுமானவை போல் வாசகருக்குத் தோன்றுகின்றன. படிப்பவர் ஆசிரியருடைய தூண்டுதலில்லாமல் பாத்திரங்களைப் பற்றித் தாமே முடிவுகள் எடுக்கும் பொழுது, கதையினுடைய வளர்ச்சியில் ஒன்றி விடுகின்றார்.

சில சமயங்களில் நேரடிக் கதைக் கூற்றிலோ அல்லது எப் போதாவது—குறிப்பாகத் தன்மை இடமாக—ஒரு நாடகத்திலோ ஆசிரியர் கையாளும் மேற்குறிப்பிட்ட இரு முறைகளும் நேர் எதிரான காட்சிகளை நிறுத்தலாம்.

ஆகவே அச்சமயங்களில் அப்பாத்திரங்களைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்ள அவர் தம் செய்கைகள், அவர்கள் உரையாடல்கள் சொற்களைவிட முக்கியமானவைதானா என்று படிப்பவரே தீர் மானிக்கும்படி நேரிடும். இதிலுள்ள பிரச்சினை என்னவென்றால் பாத்திரங்களை உண்டாக்குவது அவர் தம் செய்கைகளா, சொற் களா?

பெரும்பாலான கதைகளில் துணைப்பாத்திரங்கள் உயிர் அற்றன வாயும், பண்புப் பூர்த்தியில்லாமலும் உள்ளன. சில சந்தர்ப்பங் களில், சிறப்பாக காதல்—வீர உணர்ச்சிமிக்க கட்டற்ற கற்பனைப்

பண்புடை இலக்கியங்களில் (romances) முக்கிய பாத்திரங்கள் கூட இயக்கமின்றித் தேக்கமாகவே கதையின் தொடக்கத்திலும் இருப்பது போலவே கதை இறுதிவரை இருக்கின்றன. ஆனாலும் அவை அழுத்தத்தோடும், பூர்த்தியோடும் முழுவடிவானதாகவே காட்டப்படல் வேண்டும். உயிரற்ற பாத்திரங்கள் வாழ்க்கையிலிருந்து மாறுபட்டும், உயிருள்ளவை வாழ்க்கையை ஒட்டியும் உள்ளவை. ஒரு முழுப் பாத்திரப் படைப்பு பருப் பொருளான தூலமாகத் தெரியும் விபரங்களைத் தரும். இத்தகையப் படைப்பு, அப்பாத்திரத்தையே ஆளும் தன்மையான பண்பு, நலன் ஒன்றை வாசகர் முன் நிறுத்தலாம். அந்த ஒரு பண்பு அப் பாத்திரத்தின் மற்றைய பண்புகள் அனைத்திற்குமே ஒரு வண்ணம் சேர்க்கும். 'உறுதியற்ற உள்ளப்பாங்கு' அல்லது 'மீதூர்ந்த, தான், தனது என்றே எண்ணும் தன்மை'—இவைகள் அத்தகைய ஒருபண்பிற்குச் சான்று. இந்தப் பாத்திரப் படைப்பு, அப்பாத்திரம் அல்லது அந்த நபரில் தனித்தன்மையும், (வார்த்தெடுத்த) அச்சுப்பதித்த தன்மையும், எல்லா இடங்கள் காலங்களுக்கும் பொருத்தமானதுமான தன்மையும் கலந்து ஒன்ற வைத்துத் தருகிறது. ஆனால், நாடகம், கதை—நூல் ஒன்றின் பாத்திரங்கள் கதையில் வரும் 'மனப்போராட்டத்தை' வளர்க்கவே செய்யும். மேலும், அப் போராட்டம் அவர்களது ஆன்மாக்களை உலுக்கும் வண்ணம் ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்துகிறது. இத்தகைய பாதிப்பு அப்பாத்திரங்களை அவற்றிற்கு வளம் தந்து சிறப்பு நோக்கியோ அல்லது வீழ்ச்சி நோக்கியோ இட்டுச் செல்லலாம். இந்த மாற்றங்கள் அந்தந்த பாத்திரங்களில் உள்ளார்ந்து இருக்கும் இயல்புக் கிடைக்கைகளுக்கு வந்ததாகவே இருக்க வேண்டும்.

இப்படிப்பட்ட, செயல்திறம் மிகுந்த பாத்திரங்கள் பெரும்பாலான கற்பனைக் கதைகளிலும் துன்பியல் நாடகங்களிலும், தோன்றுகின்றன.

1. C. Gillie, *Character in English Literature* (1965).
2. W. J. Harvey, *Character and the Novel* (1965).
3. C. C. Walcutt, *Man's Changing Masks* (1968).

## THE CHARACTER: பாத்திரச்சுட்டு

கி.மு. இரண்டாம் நூற்றுண்டைச் சார்ந்த கிரேக்க எழுத்தாளர் தியோஃப்ராஸ்டஸ் (Theophrastes) என்பார் தொடராகப் படைத்துத் தந்த பாத்திரங்கள். இவை ஒரு இலக்கிய வகையைச் சாரும். சொல்லாடல் பயின்ற மாணவர்களுக்கு மகிழ்வூட்டவும், அறிவூட்டவும் வேண்டி இவை படைக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்றே அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர்.

இவ்விலக்கியவகை பொதுவாக குறுகிய வடிவில் அறிவு,

நிறைந்த தனிப்பட்ட ஒரு நபரைப் பற்றிய உரைநடையில் வரைபடமாகவே உள்ளன. பதினெட்டாம் நூற்றுண் இங்கிலாந்தில் இவ்விலக்கியப் பணி பெரிதும் விரும்பப் பெற்று வழக்கிலிருந்தது.

**CHARACTERS, FLAT AND ROUND:**
**பாத்திரங்கள், உயிரற்றவையும் உயிருள்ளவையும்**
ஆங்கில நாவலாசிரியரான இ. எம். பார்ஸ்டர் (E. M. Forster), 'நாவலின் கூறுகள்' (*Aspects of the Novel*) என்ற நூலில் ஒரு நாவலில் வரும் பாத்திரங்களை உயிரற்றவை (flat) உயிருள்ளவை (round) என்று பிரிக்கிறுர். ஒரு உயிரற்ற பாத்திரம் ஒரே ஒரு கருத்தையோ அல்லது பண்பையோ அடிப்படையாக வைத்து சித்தரிக்கப்படுகிறது. அது ஒரு முழுமையற்ற வரைச்சட்டம் (outline). ஆகையால் அதை ஒரு சொற்றொடரிலோ அல்லது ஒரு வாக்கியத்திலோ விவரித்து விடலாம். ஆனுல் ஓர் உயிருள்ள பாத்திரம் ஒரு தனி மனிதனின் உள்நோக்கையும் உணர்ச்சி இயல்பையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்படுவதால் தனி மனிதனைப் போன்று அப்பாத்திரம் சிக்கலான தன்மைகளைக் கொண்டது. எளிதில் விவரிக்க முடியாதது. தரம் கெட்ட இலக்கிய படைப்புக்களில் உயிரற்ற பாத்திரங்களும் சிறந்த நூல்களில் உயிருள்ள பாத்திரங்களையும் நாம் பார்க்கிறேம்.
E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927)

**CHICAGO CRITICS: சிக்காகோத்திறனுளிகள் குழு**
*1934—36*ஆம் ஆண்டுக் காலத்தில், முதன் முதலாக ஆர். எஸ். கிரேன் (R. S. Crane) டபிள்யு. ஆர். கீஸ்ட் (W. R. Keast) எல்டர் ஆல்சன் (Elder Elson) போன்ற அறிஞர்கள், தத்துவ வல்லுநர்கள் கொண்ட குழு ஒன்று, இப்பெயரால் அழைக்கப்பெற்றது. 'திறனுய்வும், திறனுய்வாளர்களும்' (*1952*) என்ற அவர்களது கட்டுரைத் தொகுப்பின் மூலம் அவர்கள் கற்றவரிடையே நன்ருக அறிமுகமானுர்கள். தற்காலத்திறனுய்வுத் துறையில் இவர்களது கொள்கைகள் மிக அழுத்தமான தொடர்ந்து நிற்கும் செல்வாக்கைப் பெற்றுள்ளன.

இலக்கியப் படிப்புத் துறைக்கு அவர்கள் தந்துள்ள ஆக்கம் தத்துவ இயல் தெளிவுடன் இரு பணிகளைச் செய்ய முயன்றதில் அடங்கியுள்ளது. ஒன்று, இலக்கியத் திறனுய்வை வரலாற்று ரீதியிலும் எல்லாவற்றேடும் ஒரே சமயத்தில் இணைத்துப் பார்க்கும் ரீதியிலும் நுணுகி ஆய்ந்து 'திறனுய்வு என்பது என்ன, எத்தகையது, எதைப் பற்றிப் படிக்க அது முனைகிறது' எனக்காண

முயன்ற முயற்சி. இரண்டாவது பணி, இப்படி நுணுக்கமாக ஆய்ந்த ஆய்விலிருந்து நடை முறையில் பயன்படுத்தத் தகுந்த தொடக்கத்திலிருந்து இறுதிவரை தொடர்பு விடாத பாட்டிய லில் ஒரு நூலை வகுத்தல். தொடர்நிலை உரைநடை அல்லது செய்யுள் நாடகங்கள், ஆகிய இவற்றைவிட இசைப்பாடல் வகை யில் அதிகக் கவனம் செலுத்துவதையும், கலைப் படைப்புகளில் காணப்படும் குறியீட்டு வழி, முரண்பாடு ஆகியவற்றையே முக் கியமாகக் கருத வேண்டும் என்ற கொள்கையுடைய 'புது இலக் கியத் திறனாய்வாளர்' என அழைக்கப்பெற்ற இலக்கிய ஆய்வாளர் களிடமிருந்து, 'சிகாகோ ஆய்வாளர்' வேறுபட்டவர் ஆவார். புதுத் திறனாய்வாளர் குழுவைப் போலவே இவர்களும் தனிப் பட்ட நூல்களின் முழுவதுமான, பகுதி ஏதும் விடாது உள்ளடக் கிய அமைப்பை ஆய்வதில் கருத்தாயிருப்பவர்கள். ஆனால் தனிப் பட்ட நூல்கள் எந்தெந்த பொதுவான போக்குகளைச் சார்ந் தவை என்று இனங்காணும் முயற்சியைத் தந்ததின் மூலம், திறனாய்வுத் துறையின் பரப்பை விரிவாக்கினார்கள். ஆகவே தான், அவர்களை 'புதிய அரிஸ்டாட்டிலியர்கள்' எனப் பெயரிட்டு அழைத் தனர். அதாவது, அரிஸ்டாட்டிலின் இலட்சியமான, இருக்கின்ற இலக்கியப் படைப்புக்களினின்றே 'பாட்டியலை' வருவித்தல் என்ற முறையைக் கையாளுதலும், திறனாய்வுக்கலையை, இலக்கியப் படிப் பிற்கு துணையான ஒரு ஆய்வாகக் கருதுதலும், எப்போதும் வள ரும் பல வகைப்பட்ட இலக்கியங்களினால் பரப்பு விசாலமாகிக் கொண்டே பெருகும் கலையாகக் காணுதலும் ஆகும்.

தமிழ் வழக்கான 'இலக்கியம் கண்டதற்கே இலக்கணம்' என்ற கொள்கை இங்கு சிந்திக்கற்பாலது.

1. R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern* (1952).
2. ———, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953).

**CHORUS: கூட்டு**(ப்பாடல்)

சமயச் சார்புடைய விழாக்களில் சிலர் சேர்ந்து பாடுதல், செய் யுள்களை ஓதுதல், ஆகிய கூட்டுப்பாடல் நிகழ்ச்சியிலிருந்து தான் பண்டைய கிரேக்க நாடகங்களில், முக்கிய பாத்திரங்களைத் தவிர்த்த சமூகத்தின் தாழ்ந்த மட்டங்களைச் சார்ந்தவராகக் காட் டப்படும் மற்றைய பாத்திரங்களாக வரும் ஆடவர், பெண்டிர் கொண்ட சிறு கூட்டமொன்றினை 'கூட்டு' (ப்பாடல்) சுட்டி நின்றது. நாடக இயல் வளர்ந்தபோது அதன் முக்கியத்துவம் குறையத்தொடங்கியது. நிகழ்ச்சி ஒன்றில் பங்கு பற்றும் நிலை யிலிருந்து, 'கூட்டு' (ப்பாடல்) 'விளக்கவுரையாளர்' என்ற

நிலைக்கு வந்தது. பிறகு, இசைவிக்கும் அம்சமாக இறுதியில் சுருக்கப் பட்டுவிட்டது.

எலிஸபெத் காலத்தில் நாடகமொன்றின் முகப்புரையும், முடிப் புரையும், சில சமயங்களில் நாடக அங்கங்களையும் அறிமுகம் செய் யும் ஒரே ஒரு பாத்திரத்தைக் குறிக்க, இச்சொல் பயனாயிற்று. இப்படிப்பட்ட பாத்திரம், பார்ப்போர்க்கும், படிப்போர்க்கும், கதைப் பொருளினையும், அரங்கில் நிகழும் நாடக நிகழ்ச்சிகளை யும் பின்னணிகளையும் பற்றி, ஆசிரியரின் கூற்றினைத் தரும் பணி யைச் செய்தது.

பண்டைய தமிழ் நாடகங்களில் சிறப்பாக வடமொழியிலிருந்து தமிழில் பெயர்த்து எழுதப்பட்ட நாடகங்களில் கட்டியக்காரன் கூற்றினைக் காணலாம். இந்நாடகங்களில் வரும் கட்டியக்காரர் களின் பேச்சினின்று நாடக நிகழ்ச்சி பாத்திரம் பற்றிய பார்வை யாளர் அல்லது வாசகரது தெளிந்து கொள்ளும் முடிவு, நாடகத் தின் சுவையைப் பெரிதும் கூட்டுகிறது.

தற்காலத்தில் மேனாட்டு நாடகங்களில் இவ்வகையாக்க கட்டி யம் கூறுவோனைச் சேர்த்தல், நாடகச் சுவையை அனுபவிப்பதைத் தடை செய்கிறது எனக் கருதுகின்றனர்.

H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (1939).

**CHRONICLE PLAY:** வரலாற்று நாடகம்

இங்கிலாந்தில் ஹாலின்ஷெட் (Holinshed), ஹால் (Hall) என் பார்கள் எழுதிவைத்த வரலாற்றுகளைக் கொண்டு நாடகமாக உருவாக்கப்பட்டவை இப்பெயர் பெற்றன.

ஆங்கில நாடகத்தின் முதல் நிலையில் நல்ல தொடர்போடு நிகழ்ச்சிகள் பிணைக்கப் பெற்ற கதையாக இல்லாமல் அடுத்தடுத்து வரும் கிளை நிகழ்ச்சிகளின் கோர்வையாக இருந்தது. இந்த முறை யில் அது சரித்திரத்தினின்று வேறுபடுகிறது. (சரித்திரத்தில் சம் பவங்கள், பாத்திரங்களின் கால முறை மாறாது).

E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays* (1944)

**CIPHER:** குறியீட்டெழுத்து

பிரதியீடு செய்வதன் மூலமோ அல்லது எழுத்துக்களை மாற்றிப் போடுவதாலோ, கையாளப்படும் ஒருவகை ரகசிய எழுத்திற்கு அல்லது படைப்பிற்கு இப்பெயர் இடுகின்றனர்.

தமிழ் இலக்கியத்திலும், வழக்கிலும் இது நிரம்பக் கையாளப் பட்டதுண்டு. 'ஐந்தும் மூன்றும் உண்டானால் அறியாப் பெண் ணும் கறி சமைப்பாள்' என்னும் சொற்றொடர் இதற்கு ஒரு சான்று. சித்தர் வைத்திய நூல்களிலும் இம்முறையைப் பயன்

படுத்துவர். சான்ருக, 'இரு குரங்கின் கை' என்று அவர்கள் குறிப்பது 'முசுமுசுக்கை' என்ற மூலிகையை.

கல்கியின் 'பொன்னியின் செல்வன்' என்ற நூலில் குந்தவியை, வானதி வரும் இடங்களில் சில சந்தர்ப்பங்களில் இம்முறையில் பேசுகின்றனர். சிறுவர்கள் 'க' எழுத்தைச் சேர்த்து 'க' பாஷை எனக் கையாளுவதைப் போல்.

## CLASSIC (CLASSICAL): உயர்தனி இலக்கியம்

பல காலங்களில், பல் வேறு பொருள்களில் இச்சொல் பயன்பட்டுள்ளதால், எந்த ஒரு வரையறையோடும் ஒரே ஒரு பொருளில் இதை இனிப் பயன்படுத்த இயலாது:

(i) முதன் முறையாக சமுதாயத்தின் குடியினருக்காக எழுதிய ஆசிரியனை (எழுத்தாளனைக்) குறித்தது.

(ii) பிறகு போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய தகுதியும் ஆழ்ந்து படிப்பதற்குரியதுமான தரமும் பெற்ற எழுத்துப் படைப்பைக் குறித்தது.

(iii) பின்பு, பண்டைய கிரேக்க ரோமானிய இலக்கியத்தைக் குறிக்கப் பயனுயிற்று.

(iv) அதற்கும் பின்னர், இத்தகைய இலக்கியத்தை அடியொற்றி எழுதப்பட்ட நூல்களைக் குறித்தது.

(v) தமது கருத்திலும், முறையிலும், பழைய இலக்கியத்தோடு மாறுபட்டு நின்ருலும்கூட, நூல் போக்காலும், சாதனையினுலும் உயர்ந்து நிற்கின்ற, தகுதி வாய்ந்த நூல்களைக் குறிப்பிட இறுதியாக இச்சொல் பயனுயிற்று.

(vi) பொதுவாக சமன் செய்யும் முறை நிறைவு, ஒருமைப்பாடு அளவுத் திட்டம், கட்டுப்பாடு ஆகிய பண்புகளைக் கொண்ட இலக்கியத்தைச் சுட்டிக் காட்ட இச்சொல் இப்போது பயனுகிறது.

1. G. Murray, *The Classical Tradition in Poetry* (1927).
2. Gilbert Highet, *The Classical Tradition* (1949).

## CLICHÉ: வழக்கடிபட்ட சொற்ருெடர்

திரும்பத் திரும்பவும், அடிக்கடியும் சொல்லிச் சொல்லி காலத்தால் தேய்ந்துபோய், தனது வார்த்தையையும், ஓரளவுக்குத் தனது முதல் பொருளையும் இழந்து விட்ட சொற்ருெடர்கள் இவை. ஆங்கில (இலக்கிய) மொழியைப் பயன்படுத்துவோர்கள், வேற்று மொழி சொற்ருெடர்களை, இப்படி 'வழக்கடிபட்ட சொற்களாக' தமது சொல்லாட்சிக்கு ஆங்கிலச் சொற்களுக்குச் சமமான ஏற்றமும் அழகுந் தரும் சொற்களாகப் பயன்படுத்துகிருர்கள்.

தமிழ் வழக்கில் இப்படி வட மொழிச் சொற்றொடர்கள் சில வற்றைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். சான்றாக, '...இந்த ஆசிரியரு டைய நடையின் ஆதார ஸ்ருதியே இதுதான்' என்று குறிப்பிடு தல் அல்லது 'அடிநாதம்' எனக்குறித்தல்.

ஆசிரியரின் நடையின் அடிப்படை இது என்று சொல்வதை விட, 'ஆதாரஸ்ருதி' என்று சொல்வதால் ஒரு ஏற்றமும் அழகும் சொல்லுக்குத் தந்தது போன்ற மயக்கத்தை இச் சொல்லாட்சி தருகிறது. இதுபோல் 'இத்யாதி' 'இதியாதி' என்ற சொற்றொ டரையும் பார்க்கலாம். இப்போது 'இனம்' என்ற திசைச் சொல் விகுதியைச் சேர்த்து பேசுதல் வழக்காக உள்ளது. இதுவும் ஒரு வழக்கடிபட்ட சொல்லே.

## CLIMAX: உச்சக்கட்டம்

(i) கருத்துக்களையும், நிகழ்ச்சிகளையும் இவற்றின் முக்கியத்து வத்தைக் கொண்டு பார்த்து, தாழ்ந்த படியிலிருந்து, அதாவது குறைந்த முக்கியத்துவம் உடைய நிலையினின்று, நிறைந்த முக்கி யத்துவம் உடைய நிலைவரை, ஏறுமுகமாக, உணர்ச்சி ஏற்றமாகத் தருதல். இப்போது, பொதுவாக இப்படிப்பட்ட கருத்து—நிகழ்ச் சித் தொடர் ஒன்றின் உச்சக்கட்டத்தைக் காட்டுதலைக் குறிக்க இச்சொல் பயனாகிறது.

(ii) நாடகம் அல்லது கதை ஒன்றில்—அதன் 'நெருக்கடி' (அல்லது சிக்கல்) உயர்ந்த பட்ச வன்மையைப் பெறும் கட்டம், இந்த நிலைக்குப் பின்னர் அச் சிக்கல் அவிழ்ந்து, முடிவை நோக்கிப் போய்விடும். இப்பெரிய உச்சக்கட்டத்தை அடையும் முன்னம் அந்நாடகத்தில் அல்லது கதையில் வேறு பல வன்மை குன்றிய, உணர்ச்சியின் சிறு உச்சிகளையும் காணலாம்.

ஐந்து அங்கங்களைக் கொண்ட நாடகமொன்றில் 'இப்பெரு உச்சிக் கட்டம்' (grand climax) மூன்றாவது அங்கத்தின் இறுதியில் காணப்படுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் ஐந்து அங்க நாடகமான 'ஹாம்லெட்' என்ற நாடக நூலில் அதற்குள்ளேயே மூன்றாம் அங்கத்தின் இறுதியில் வரும் நாடகக் காட்சி களத்தைப் (play scene) பார்க்கலாம். இக்காட்சியை நாடகத்துள் வரும் நாடகம் (play within the play) என்று பெருமையாகப் பேசுவார்கள். தாமஸ் ஹார்டி என்பார் எழுதிய 'டெஸ்' (*Tess*) என்ற நாவலில் முப் பத்து நான்காவது அத்தியாயத்தில் வருகின்ற 'ஒப்புதல்' தரும் நிகழ்ச்சிக் காட்சியையும் பார்க்கலாம். இத்தன்மைத்தான காட்சி களுக்கு இச்சொல்லை இவ்வகையில் பயன்படுத்தும் போது, இக் காட்சியை அடுத்துப் பின்னர் வீழ்ச்சி (anticlimax) ஒன்று உள்ளது என்ற குறிப்பை உள்ளடக்கியே பொருளைத் தரலாம். அது ஓரளவு உண்மையே. ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களிலுங் கூட இப்படிச் சில

சந்தர்ப்பங்களில் நேர்கின்றது. ஆனால் அடக்கமாக, மென்மையாக பின் வரும் நிகழ்ச்சிகள் முழுவதும் பரந்து நின்று, செல்கின்ற உணர்ச்சியின் நிறைவினையே, சில சமயங்களில் 'உச்சிக் கட்டம்' என்ற சொல்லைப் பயன் படுத்தும்போது நாடக ஆசிரியன் மனத்தில் கொள்வதுண்டு. நாடகத்தின் கடைசித் திரை விழும் வரை சுவை குன்றாமல், உணர்ச்சியின் ஏற்றத் தாழ்வுகளை ஒரு வகைச் சந்தம் போன்று மாறி மாறி அமைத்துச் செல்லுதலும், இப்படிக் காட்டப்படும் நாடகத்தின் நிறைவைக் குறிப்பிடும் அம்சமாகும்.

நாடகம் அல்லது கதையின் முடிவு சீக்கிரம் வராதா என்று துடித்துக் கொண்டிருக்கிற 'பார்ப்போர்' அல்லது 'படிப்போரின்' பொறுமையின்மை, நிறைவை நோக்கிச் செல்லும் 'சிக்கல் தீர்த்தலை' (resolution) குறுக்கித்தர உதவுகின்றது. இக்காலம் வழக்கில் வந்துள்ள ஈரங்க, மூவங்க நாடகங்களின் வடிவமைப்பு நாடக முடிவுவரை வளர்ந்து இறுகும் 'உணர்ச்சி முறுக்கை' (emotional tension) காட்டும் உத்தியைக் கையாள மிக்க இடந்தருகின்றது. 'இது இப்போது நேர்ந்தாக வேண்டும்' என்று தீர்மானிக்கும் கட்டம் உச்சி கடந்தவுடனேயே நாடகம் அல்லது கதையின் 'போராட்டம்' தீர்ந்து போகிறது. கதையும் முடிவுறுகிறது.

1. W. Archer, *Playmaking* (1912).
2. G. P. Baker, *Dramatic Technique* (1919).

(காண்க **Conflict: போராட்டம்; Crisis: நெருக்கடி நிலை**.)

## CLOSET DRAMA: வீட்டறை நாடகம்

ஓரளவு ஏளனக் குறிப்புடனேயே இச்சொல் பயனாகிறது. நடிப்பதற்காக இன்றி படிப்பதற்காக மட்டிலுமே எழுதப்படும் நாடகம் இப்படி அழைக்கப்படுகிறது.

பல நாடகங்கள் நடிப்பதற்கென்று எழுதப்பட்டு நடிப்பில் தோல்வியுற்ற போது, இலக்கியமாகப் படிக்கப்படும்போது, அவ்வளவு சரியில்லையென்றாலும், இச் சொல்லால் அழைக்கப்படுகின்றன.

ஆங்கிலக் கவி ஷெல்லியின் 'பிரொமதியஸின் விடுதலை' (*Prometheus Unbound*) என்ற கவிதை நாடகம் ஒரு சான்று. அது போல நார்வே நாடகாசிரியர் இப்ஸென் என்பாரது 'பீர் கின்ட்' (*Peer Gynt*) என்ற நாடகம் நடிப்பதற்கென்று எழுதப்படாவிட்டாலும் கூட நாடக அரங்கில் வெற்றி பெற்றுப் பலனளித்துள்ளது. இப்படிப்பட்ட 'வீட்டறை நாடகங்களும்' இலக்கியங்களில் உண்டு.

## COMEDY: இன்பியல்

(i) **நாடகமல்லாதவை:** பொதுவாக இன்பமான முடிவினைக் கொண்ட துன்பியல் நடைக்குச் சற்றே குறைந்த ஏற்றமுள்ள நடையினைக் கையாளும் நூல் (உ.ம்.) பல்ஸாக் என்பார் எழுதிப் போந்த 'லா காமெடி ஹீயுமெயின்' மன்பதை இன்பியல் நாவல்கள்.

(ii) **நாடகமானவை:** மேனாட்டிலக்கியங்களில் அரிஸ்டாடலின் 'கவிதையியல்' என்ற நூலில்தான் முதலில் 'இன்பியல் நாடகத் தைப்பற்றிய சேதியைக் காண்கிறோம். மன வருத்தமோ, அழிவோ ஏற்படுத்தாத, சில குறைபாடுகள் அல்லது அசிங்கம் எனக் கருதப் படுகின்ற சில அம்சங்களை சித்தரித்துக் காட்டுவதே (இன்பியல்) நாடகம் என்று 'கவிதையியல்' கூறுகிறது.

சராசரி மனிதர்கள் என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்படுபவரின், நிலைக் குச் சற்று தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளோரையே இன்பியல் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. நமது மெய் புறவுலக வாழ்க்கையில் உள்ளோரை விட உயர்ந்த பாங்கிலுள்ள மாந்தரின் மனப் போராட்டங்களையும் இன்னல்களையும் சித்தரித்துக் காட்டும் துன் பியலிலிருந்து இந்த வகை வேறுபடுகிறது. இன்பியல் அறிவிற்கும் நிதானிக்கும் திறனுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறது. இரக்க உணர்ச்சியைத் தூண்டுதல் அல்லது எடுத்துக் காட்டுதலும் அதன் பரப்பினுள் வராதது என்பதில்லை. வாழ்க்கையை உற்று நோக்கு வதிலும் அனுபவத்தால் கிடைக்கும் பாத்திரங்களே இன்பியல் பாத்திரங்களாகும். அவர்கள் ஒரு பொதுப்படைக் கொள்கை காண்பதின் விளைவுகளாகவே வருகின்றனர். இதன் காரணமாக, அவர்களின் புறத் தோற்றச் செயல்களில் யதார்த்தமாகவும், சாராம்சத்தில் குறிப்பிட்ட வகையினராகவும் விளங்குகின்றனர். ஏன், பார்க்கப் போனாலும் நிஜமான புற உலக வாழ்க்கையில் காணும் மனிதர்களின் கேலிப்படைப்புக்களாகவும் கூட அவர்கள் சில சமயம் காணப்படுகிறார்கள். அவர்கள் கேலிக்குரியவர்களாக வும் தாழ்ந்த நிலை இன்பியலில் வருகிறார்கள். இதனால் பல சந்தர்ப் பங்களில் இவ்வியல் நையாண்டி அல்லது அங்கதம் என்ற நிலை யைத் தொட்டுவிடுகின்றது. அப்போது அந்த முட்டாள் தனத் தால் ஏற்படும் ஓர் பொருளற்ற தன்மையும் அல்லது மேற்பார் வைக்கு மட்டிலுமே அறிவுச்சுடர் விடும் பாங்கும், இயல்பான எளிமையான மனித உணர்ச்சிகளின் மீது பதித்து விட்டதுபோல் தோன்றும்.

உணர்ச்சிகள், செயல் திறனைத் தூண்டும் ஒரு உந்து விசையா கின்றன. ஆனால் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது இன்பியலோ, கதைக் கருவில் அமையும் சிக்கல்களில் அதிகக் கவனமும் நம்பிக்கையும் வைக்காத ஒரு வகை நிலைப்புப் பண்பையே கொண்டிருக்கின்றன.

நாடக வடிவமைப்பில் இன்பியலின் மிகத் தாழ்ந்த படிகளில் உள்ள அவற்றின் கதைக் கருக்கள் பிசிர்களாக அவற்றில் நாம் முக்கியமாகக் காணும் சேதியெல்லாம் மனக் கசப்புக்கள், முரட்டுத்தனம், தவறுதலாக இனங்கண்டு கொள்ளுதல் ஆகிய இவை தான். அவற்றில் வரும் வர்ணனைகளுக்கு ஒரு வடிவம் தருவதற்காக சில சமயங்களில் கட்டற்ற கலை இலக்கிய கற்பனைத் திறமும் காதல் வீரச் சுவையும் மிக்க சில சிக்கல்கள் புகுத்தப்படுகின்றன. மிக உயர்ந்த தரத்தில் செம்மையாக்கப்பட்ட இன்பியல் நாடகங்களின் கதைக் கருக்கள், வெளிச் செயல்கள் நிகழ்ச்சிகளைவிட கதை மாந்தரின் பண்புகளின் மோதல்களையே பெரிதும் தமது பொருளாகக் கருதுகின்றன. எப்படியிருந்த போதிலும் தன்னை உட்படுத்திக் கொள்ளாமல், ஒதுங்கி நின்று, ஆனால் தானும் வாழ்கின்ற புறவுலக வாழ்க்கையை உற்று நோக்கிக் கண்டு கொண்ட மனிதக் குறைபாடுகளின் வகைகளினை விளக்கிக் காட்டும் பலவகைச் சம்பவங்களாகிய மணிகளைக் கோக்கும் ஒரு சரடாகவே, இன்பியல் கதைக் கருக்கள் உள்ளன. அவற்றில் வரும் மட்டமான சுவைப் போக்கினையும், கேளிக்கையையுமே கையாண்டலும், நல்ல தரமான இன்பியல் மனித இயல்புகளின் அடிப்படையையே நுணுகி ஆய்ந்து பார்ப்பவர் அல்லது படிப்பவரை மனிதரால் ஆக்கக் கூடியவற்றின் சாத்தியங்களினையும் எல்லைகளையும் தீர்க்கமாக உணர்ந்து கொள்ளச் செய்கிறது. மகிழ்வூட்டுதலும், கருமமே கருதும் ஒரு வகை மனப் பாங்கும், இன்பியலின் அடையாளச் சின்னங்களே என்றாலும் அது வெறும் மன மகிழ்ச்சியூட்டும் பொழுது போக்கல்ல. அது புத்துயிரூட்டும். அல்லது ஒரு புதுப் பிறப்பையே நல்கும்.


1. G. Meredith, *An Essay on Comedy and the Use of The Comic Spirit* (1877).
2. H. L. Bergson, *Laughter* (1912).
3. F. Conford, *The Origin of Attic Comedy* (1914).
4. H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (1956).
5. P. Lauter, *Theories of Comedy* (1964).
6. Elder Olson, *The Theory of Comedy* (1968).


**COMEDY OF HUMOURS:** தனிப் பண்பியல் நாடகங்கள்

ஷேக்ஸ்பியரின் சம காலத்தவர் பென் ஜான்ஸன் என்பார் (17ம் நூற்றாண்டு) எழுதித் தந்த ஒரு குறிப்பிட்ட நாடக வகைக்கு இப் பெயரிட்டனர். 'Humour' என்ற ஆங்கிலச் சொல் அப்போது ஒருவரின் மனப்பாங்கு அல்லது ஒருவரின் 'தனிப்போக்கு' என்ற பொருளில் வழங்கிற்று. 'இரத்தம்' 'கபம்' 'மஞ்சள் பித்தம்' 'கரும் பித்தம்' ஆகிய நான்கு வகை உடல் நீர்க் கூறுகளில் ஒன்

றின் முனைப்பையும், அவற்றின் கலப்பையும் பொறுத்தே ஒரு மனிதனின் பண்பியல்புகளும், மனப்பாங்கும் அமைகின்றன எனக் கருதிய, பழங்கால உள இயல் கொள்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவ்வகை நாடகங்கள் தோற்றுவிக்கப்பட்டன.

கலகலப்பாக இருத்தல், ஆத்திரப்படுதல், எளிதில் உணர்ச்சி வயப்படுதல், எப்போதும் மனச்சோர்வுடனிருத்தல் ஆகிய நான்கு வகைப் பண்புகளும், இந்த நான்கு பருப் பொருள்களால் முறையே தோற்றுவிக்கப்படுகின்றன என்று அக்காலத்தில் கருதினர். பென் ஜான்ஸனின் இன்பியல் நாடகங்களில் வரும் முக்கிய பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றும் நிதானமிக்க அறிவுள்ள தனி நபர்களாக இல்லாமல் மேலே குறிப்பிடப்பட்ட பண்புகளில் ஒன்றினை முனைப்புடைய வராகத் தோன்றுகின்றனர். அது காரணமாக ஒரு விபரீதப் பாங்கு அல்லது மன வேறுபாடு கொண்டு விளங்குகின்றனர். பென் ஜான்ஸனின் 'எபிஸீனி' (Epicoene) 'வால்போனி' (Volpone) என்ற நாடகங்கள் இத்தகைய பாத்திரப்படைப்புகளைக் கொண்டவை.

1. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson* (1937).
2. E. B. Patridge, *The Broken Compass: A Study of the Major Comedies of Ben Jonson* (1958).

## COMEDY OF MANNERS: மேட்டுக்குடி இன்பியல்

ஒரு சமுதாயத்தின், மிக உயர்ந்த நாகரிகப் போக்கும், அறிவுடைமையும் கொண்டு வாழும் மேட்டுக்குடிச் சமூகத்தினரின் சல்லாபச் சதிகளையே கதைப் பொருளாகக் கொண்ட நாடகக் கதை இயல்.

இந்தச் சமூகத்தினரின் செயல்களை அப்படியே ஆனால் அவற்றிற் குரிய தகுதியின்றி பின்பற்றுவோர்கள், எதிர்ப்பவர்கள், ஆகிய இவர்களைக் கண்டித்தலும் எள்ளி நகையாடுதலும், இவ்வகை இன்பியல் நாடகக் கதையின் பொருளாகும்.

ஒருவருக்கொருவர் கொடுத்து வாங்கிப் பரிமாறிக் கொள்ளும் சுவை மிக்க, அறிவுச் சுடர் விடும் உரையாடலையே இவ்வகை நாடகம் பெரிதும் தனது இன்பியல் விளைவுக்குச் சார்ந்திருக்கிறது. அதற்குத் துணை செய்யுமளவில் முட்டாள்தனமாக அல்லது அசட்டுத் தனமாக நடக்கும் பாத்திரங்கள் சமூகச் சம்பிரதாயங்களை மீறுவதையும், இங்கிதங்களை உடைத்தலையும் பயன்படுத்துகிறது. இவ்வின்பியல் நாடகக் கதைகளில் வரும் சதா சந்தேகத்தால் உலுக்கப்படும் கணவர்களும் படாடோபப் பேர்வழிகளும் இவ் வகைச் செயல்களில் ஈடுபடுவார்கள்.

இவ்வகை நாடகத்தின் மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்கும் நாடக ஆசிரியர்கள் பிரெஞ்சு மொழியில் மொலியர் (Moliere) என்பாரும், ஆங்கில மொழியில் காங்கிரீவ் (Congreve) என்பாரும் ஆவர்.

1. B. Dobrée, *Restoration Comedy* (1924).
2. J. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration* (1949).

**COMIC RELIEF:** மகிழ்வூட்டும் மடைமாற்றம்

*தீவிரமான உணர்ச்சிப் போக்குடைய அல்லது துன்பியல் நாடகத்தின் இடையே வரும் மனமகிழ்வூட்டும் இன்பியல் காட்சி. நாடகத்தால் (அல்லது கதையால்) பார்ப்பவர் (அல்லது படிப்பவர்) உள்ளத்தில் தோற்றுவிக்கப்பெற்ற கடுமையான உணர்ச்சி முறுக்கைத் தளர்த்துதல்; நாடகத்தின் நோக்கத்தை ஈடேற்றும் பாங்கை விரிவாக்குதல், அல்லது துன்ப உணர்ச்சியை வேறுபாடு காட்டி, வலுவாக்குதல் ஆகியவை இத்தகைய காட்சியின் நோக்கமாகும்.*

*நாடகத்தின் முக்கிய கதை நிகழ்ச்சிக்கிடையே புகுத்தப்பட்டு, இக்காட்சி அதன் கதையை, உரையாடலாலோ அல்லது நாடகத்தாலோ, கூட்டுகின்றது அல்லது தீவிர உணர்ச்சியின் வேகத்தை மட்டுப்படுத்துகிறது. மிகச் சிறந்த நாடகங்களில் முக்கிய கதைக் கருவின் செம்மையான ஒரு பகுதியாகவே இவ்வகைக் காட்சி வந்து துன்பியலை வளப்படுத்துகிறது அல்லது அதற்கு எதிராகிறது. இப்படி மடைமாற்றம் செய்வதற்கு இத்தகைய காட்சி தவிர வேறு சில உத்திகளையும் கையாளலாம். சான்றுக: ஷேக்ஸ்பியரின் 'லீயர் அரசன்' (King Lear) நாடகத்தில் வரும் கோமாளியினால் புகுத்தப்படும் உணர்ச்சி மிக்கக் கழிவிரக்கம், அல்லது 'ஹாம்லெட்' நாடகத்தில் உணர்ச்சி மிக்க கட்டத்தில் பைத்தியம் பிடித்த கதாநாயகி ஓஃபிலியா (Ophelia) வின் பாடல்கள் இத்தகைய உத்திகளே. இப்படி உணர்ச்சி வேகத்தின் போக்கைத் தளர்த்துதல் நாம் பார்க்கின்ற நாடகக் காட்சிகள் யதார்த்தமல்ல, கலைச் சுவையே என்று நமக்கு நினைவூட்டி, மனத் தெம்பினையையும் அளிக்கின்றது.*

**COMMUNICATION:** தொடர்புறுத்தல்

எழுத்தாளனிடமிருந்து அவனது எண்ணங்களை வாசகருக்கு எடுத்து வழங்குதல். அச்சிலேற்றி பதிக்கப்பட்ட எழுத்துக்களைப் போல் நேரிடையாக வாசகருடன் எழுத்தாளன், தனது எழுத்தின் மூலம் தொடர்பு கொள்ள முயலும்போது சில இயல்பான நடைகள் குறுக்கிடுகின்றன. இவற்றை வெற்றி கொள்வதற்காக, எழுத்தாளன் ஒருவன் தனது எழுத்துப் படைப்பினை வாசகருக்குத் தக்கபடி சரிக்கட்டிக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. எடுத்த எடுப்பிலேயே அவன் வாசகருடன் ஒரு நெருக்கத்தைக் கொள்ள முயல வேண்டும். இத்தகைய நெருக்கத்தைத் தொடர்ந்து வருவது ஒரு உறுதியான நம்பிக்கை: 'இக்கதை கேட்க வேண்டிய தகுதியுள்ள ஒன்றுதான்' என்று வாசகருக்குத் தோன்ற வேண்டிய நம்பிக்கை.

இந்த இரு ஆற்றல்கள் தவிர, வாசகருக்கும் எழுத்தாளனுக்கும் இடையில் அச்சில் வந்துள்ள அவன் படைப்பிலுள்ள எழுத்துக்கள் ஒரு பாலத்தை அமைக்கின்றன. இவ்வார்த்தைகளின் பொருள், ஆக்கியோன் மனத்தின் உட்கருத்தைக் கூடுமான வரை சிதையா மல் வாசகரின் மனத்திற்கு மாற்ற வேண்டும். எச். ஜி. வேல்ஸின் (H. G. Wells) 'சரித்திரத்தின் வரை கோடு' (*Outline of History*) அல்லது பலராலும் விரும்பப்படும் ஐன்ஸ்டீனின் (Einstein) பௌதிக நூல் போல், சொல்ல வரும் கருத்துக்களையே எளிமையாக்கித் தருதல் என்பது மற்றொரு சரிக்கட்டுதல் ஆகும். அமெரிக்கப்புதுத் திறனாய்வாளர் குழு இத்தகைய சேதித் தொடர்புக்கு பின்பலமாக உள்ள கொள்கைகள் அடிப்படையில் இருப்பதாக கொள்ளும் நினைப்புகளையே கேள்விக்குரியதாகத்தான் பார்க்கின்றனர். ஆலன் டேட் (Allen Tate) என்ற அறிஞர் 'சேதித் தொடர்புப் பிழை வாதம்' (the fallacy of communication) என்ற ஒரு நிலையைக் குறிப்பிடுகிறார். குறிப்பிடப்படும் பொருட்களுக்கும் அவற்றால் தரப்படுவதாகக் கூறும் உணர்ச்சிகளுக்கும் எந்தவிதச் சம்பந்த மில்லாமலே, சில சொற்களை அவை தரும் உணர்ச்சி நிலைகளைக் கருதியே, பயன்படுத்தும் நிலையே இந்த மயக்கம். சான்றாக, 'Democracy' மக்களாட்சி என்ற சொல்லைக் காட்டலாம். மக்க ளாட்சி என்று பேசி 'யதேச்சாதிகாரப் போக்கு, யதேச்சாதிகாரம் ஆகிய நிலைகளைக் குறிப்பிட அவற்றின் இயல்பை மறைத்துப் பேசும் வகையில் 'குடியரசு', 'மக்களாட்சி' என்ற சொற்களைத் தாராள மாகப் பயன் படுத்துவதைப் பார்க்கலாம். இப்படியும் சேதித் தொடர்புக்கு மயக்கம் ஒன்றினைக் கருவியாக்கிக் கொள்ளலாம். க்ளியன்த் புரூக்ஸ் (Cleanth Brooks) என்பார், 'சேதித் தொடர்பு ஜாலம்' என்று ஒரு நிலையை வர்ணிக்கிறார். கவிஞன் ஏதோ ஒரு சேதியைத் தருபவன் போலவும் அதைத் தருவதற்கு அவன் ஆவலோடு இருப்பவன் போலவும் தவறான ஒரு நம்பிக்கையைத் தோற்றுவிக்கும் நிலையையே அப்படிக் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் உண்மையில் தரப்படும் சேதி, பெரிய கருத்து என்று கூறுவதற் கில்லை. அது தருவதெல்லாம் கவிதையின் ஒரு முழு முருகுணர்ச்சி அநுபவத்தையே.

1. C. Cheery (ed.), *Information Theory* (1956).
2. E. S. Carpenter (ed.), *Explorations in Communication* (1960).
3. Mario Pei (ed.), *Language Today* (1967).
4. F. E. X. Dance (ed.), *Human Communication Theory* (1967).

**COMMUNICATION, HERESY OF: வெளிப்பாட்டின் முரண்கருத்து**

ஒரு எழுத்தாளன் தனது எண்ணங்களை யெல்லாம் அச்செழுத்துக் களின் வழியே வாசகர்களை நோக்கி இடமாற்றம் செய்வதையே 'வெளிப்பாடு' என்று கூறுகிறோம். எழுத்தாளன், வாசகனுக் கேற்றவாறு எழுதுவதன் மூலம், தனக்கும் வாசகனுக்கும் இடையே ஒரு நெருக்கத்தை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறான். அந்த எழுத்தாளன் தனது வழியில் எதிர்ப்படுகின்ற கஷ்டங்களையெல்லாம் அத்தகைய நெருக்கத்தின் மூலமாகவே தீர்த்துக் கொள்கிறான். ஓர் இலக்கியப் படைப்பானது அதன் முழு அநுபவத்தையுமே படிப்பவனிடம் வெளிப்படுத்திவிட வேண்டும். ஆனால் அவ்வாறின்றி, ஒரு இலக் கியப் படைப்பு ஒரு பகுதிக் கருத்தினை மட்டுமே வெளிப்படுத்தி னால் அதனை, 'வெளிப்பாட்டின் முரண்கருத்து' என்கிறோம்.

**COMPARATIVE LITERATURE: ஒப்பிலக்கியம்**

'ஒப்பிடுதல்', இலக்கியம் ஆகிய இவ்விரு சொற்களின் வரையரை களிலிருந்து நோக்கும் போது, உலகின் பல்வேறு மக்களினத்தவ ரின் இலக்கியங்களுக்கும், இலக்கியத் துறைக்கும் அறிவு, நம் பிக்கைகள் இவற்றின் அடிப்படையில் தோன்றியுள்ள மனித முயற்சியின் மற்றைய துறைகளான கலைகள், தத்துவ இயல், சரித்திரம், சமூக இயல், அறிவியல், சமயம் ஆகிய துறைகளுக்கும் நிலவுகின்ற உறவு (ஒற்றுமை, வேற்றுமை) பற்றி ஆழ்ந்து ஆய் வதே 'ஒப்பிலக்கியத்துறை' என்று கூறலாம். நடை முறையில் ஒரு மொழி இலக்கியத்தினையும், மற்றோர் மொழி இலக்கியத்தினை யும், ஒப்பிடுதலாக, திறனாய்வாளர்களிடம் அமைந்துள்ளது. அதா வது, தனிப்பட்ட ஆசிரியர்கள் (எழுத்தாளர்கள்) பாதிப்புகள், அடியொற்றுதல்கள், இலக்கிய வழக்குகள், இலக்கியப் பொருள் கள், உருவகங்கள், நடைகள், கருத்தோட்டங்கள், ஓர் இலக்கியத் தினின்று மற்றதற்கு எப்படிப் பரிமாற்றப்பட்டிருக்கிறது என்று ஒப்பிட்டுப் படித்தல்.

சங்க காலச் செய்யுள்களில் இயற்கை காட்சிகள் உருவாக்கப் பட்டிருக்கும் முறையையும், தற்காலத் தமிழ்ச் செய்யுள்களில், உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் முறையையும் ஒப்பிட்டுப் படித்தலை 'ஒப்பிடுதல்' என்றே அழைக்க வேண்டும். அது 'ஒப்பிலக்கியம்' ஆகாது. ஆனால் அதே பொருளை கவிஞன் பாரதி கையாளும் வகையையும் நம் இந்திய இலக்கியத்தில் மற்றொரு மொழி இலக்கியம் சார்ந்த கவிஞன் ஒருவன் கையாளும் வகையையும் ஒப்பிட்டால் அது ஒப்பிலக்கியமே.

18ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை எல்லா இலக்கியங்களுமே, ஒரே பெரிய கருத்தோட்டத்தின் பகுதிகளே என்று கொள்ளப்

பட்டன. ஜெர்மனி நாட்டு எழுத்தாளர் கதே (Goethe) என்பாரின் 'உலக இலக்கியம்' என்ற கோட்பாட்டைப் போல, பரந்த ஒரு கண்ணோட்டத்தின் அடிப்படையில் இலக்கியத்துக்குள்ளே 'தேசிய விழிப்புணர்வு ஒன்றினை வளர்ப்பது எதிர்க்கப்பட்டது. 19ம் நூற்றாண்டில் உயிரியல் போன்ற இயற்கை அறிவியல் துறைகளிலிருந்து மொழியியல் படிப்புத் துறைக்கு, விஞ்ஞான ரீதியான ஒப்பு நோக்கு முறை கடன் வாங்கப்பட்டுப் பிறகு, இலக்கியத் துறைக்கும், அம்முறை இழுக்கப் பெற்றது. 'ஒப்பிலக்கியம்' என்ற சொல்லை முதன் முதலாகப் பயன்படுத்தியது, 1829ல் பிரெஞ்சு மொழியினரின் எழுத்தாளரான விலெமான் (Villemain) என்பாரே. பிரெஞ்சு மொழியினரின் இந்த முயற்சி, இலக்கியத் துறைப் படிப்புக்கு மட்டிலுமே ஒப்பிடும் படிப்பாக ஆய்வாக இந்த நூற்றாண்டில் அமெரிக்கர்கள், இத்தகைய ஆய்வில் வரும் வரை பயனாயிற்று. ஆனால் அமெரிக்கர்கள் ஒப்பிலக்கியப் படிப்புத் துறையின் எல்லையை விரிவாக்கி இலக்கியமல்லாத அறிவுத் துறையின் மற்றைய கிளைகளையும் இப்படி ஒப்பிட்டு ஆய்தலையும், இந்த முறைக்குள்ளே கொண்டு வந்துள்ளார். நிலைநிறுத்தப் பெற்று, ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ள இலக்கிய உத்திகள், பாணிகளுக்கும் ஒப்பு நோக்கியே இலக்கிய ஆய்வுக்கு முள்ள உறவுகளைப் புரிந்து கொள்ளாதவர்கள், ஒப்பிலக்கிய நோக்கு முறையில் ஈடுபடும் போது அவர்கள் முயற்சி வெவ்வேறு இலக்கியங்களுக்கிடையில் காணப்படும் சார்புகள், பாதிப்புக்கள், இவற்றை எடுத்துக் காட்டும் வெறும் பயனற்ற சாதாரண முயற்சியாகவே இற்றுப் போய் விடும். இவர்களது இப்படிப்பட்ட, புலமையற்ற முயற்சி, ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஐந்தாம் ஹென்றி' நாடகத்தில் வரும் ஃப்ளூவெல்லன் (Fluellen) என்பான் செய்யும் ஒப்பிடுதலை நினைவூட்டும். அவன் தனது இங்கிலாந்து அரசன் ஐந்தாம் ஹென்றியை, மகா அலெக்ஸாந்தருடன் மிக உற்சாகமாக ஒப்பிடுகிறான். 'ஹென்றி மான்மத் என்ற நகரில் பிறந்தார்'. அலெக்ஸாந்தர் மாஸிடோனியாவில் பிறந்தார். இவ்விடங்களின் வழியாக ஆறுகள் ஓடுகின்றன; ஏன், இவ்விரு ஆறுகளிலுமே மீன்கள் உண்டு' என்று. எப்படியிருக்கிறது ஒப்புமை! 'விறகு' என்ற சொல் 'கு' வில் முடிகிறது. 'படகு' என்ற சொல்லும் 'கு' வில் முடிகிறது. இரண்டும் மரம் தான். ஆகவே இரண்டும் மிக நெருங்கிய தொடர்புடையவை. ஒன்றையொன்று பாதிப்பவை என்று சொல்வது போலத்தான்.

தனிப்பட்ட ஆசிரியர்களைப் பற்றியாவது அல்லது சிந்தனை நடைப் போக்குகள் குறித்தாவது ஒப்பிலக்கிய நோக்குப் படிப்பு ஆய்வு என்பது தேடிக் கண்டு கொள்ளும் பயனுள்ள இலக்கிய வழியாகும்.

1. Newton P. Stallknecht & Horst Frenz (ed.), *Comparative Literature; Method and Perspective* (1961; rev. ed. 1971).
2. Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory; Survey and Introduction* (1968).

**COMPLAINT:** முறையீடு

'முறையீடு' என்பது மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் புகழ்பெற்று விளங்கிய ஒரு கவிதைப் பாணியாகும். தன்னுரையாக விளங்கும் இம் முறையிட்டுக் கவிதைகளில், கவிஞன் (i) தன்னைக் கவனியாதிருக்கும் காதலியை எண்ணிக் கலங்குகிறான். (ii) வருத்தம் விளைவிக்கும் சூழ்நிலையினின்றும் தனக்கு விடுவிப்பினை நாடுகின்றான். (iii) இவ்வுலகத் துன்பங்கள் குறித்தோ அல்லது தனது தனிப்பட்ட செய்திகளைக் குறித்தோ முறையீடு செய்கிறான். (சான்று: ஸ்பென்சரின் முறையீடுகள்). சில வேளைகளில், அற்பப் பொருள்களே முறையீட்டுக் கவிதைகளின் கவிதைப் பொருளாக விளங்குகின்றன. சாசர், தமது பணப்பைக்கு விடுக்கும் முறையீடுகள் (*The Complaints of Chaucer to His Purse*) என்ற கவிதையினை இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

**CONCEIT:** திறனுடைக்கருத்துப்போலி

முதன் முதலாக இச்சொல் 'மனத்திலே தோன்றிய ஒன்று', ஒரு கருத்து' என்ற பொருளிலேதான் பயனுயிற்று. ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றின் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் இசைப் பாடல்களின் (lyric) தனிப்பட்ட இயல்பம்சமாக இது கையாளப்பட்டது. தனது சாமர்த்தியமான பொருத்தத்தால் பொருளை வெளிப்படுத்திக்காட்டுவதற்கும், வாசகர் மனத்தைத் திருப்தி செய்யவும் இப் பாடல்களில் இந்த உத்தி கையாளப்பட்டது. எலிஸபெத் காலக் கவிதைகளில் தான் ஆங்கில இலக்கியத்தில் முதன் முதலாக கையாளப்பட்ட செந்திறக் கருத்துப் போலிகளைப் பார்க்கிறோம். இத்தாலியக் கவிஞர் பெட்ரார்க் (Petrarch) காதற் பொருளை 'ஸானட்' என்ற கவி வகைகளில் பயன்படுத்திய அடியொற்றி சம்பிரதாய ரீதியாகத் தோன்றிய ஒப்புமைகளாகவே அக்கருத்துப் போலிகள் உள. டன் (Donne) போன்ற 17ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த தத்துவ கோட்பாடுக் கவிஞர்களின் கவித் திறத்தைப் பயில்வதில் மறுபடியும் அக்கறை கொண்டுள்ள இக்காலத்தில், இச்சொல் முன்னைப் போல ஏதோ ஒருவகை தாழ்ச்சியைக் குறிக்கும் பொருளில், பெட்ரார்க்கை அடியொற்றி வந்த கவிகளில் பயனானது போலப் பயன்படுத்தப் படுவதில்லை. ஒரு வகை உயர்வையே பெற்று விட்டது. தத்துவக் கோட்பாடு கவிஞரின் 'திறனுடைக் கருத்துப்போலி உத்தி, தற்காலக் கவிஞர்களால் பெரிதும்

பாராட்டப் பெற்று பின்பற்றப்படுகிறது. இவர்களது செயலில் இக்கருத்துப் போலி ஒன்றுக் கொன்று எவ்வித ஒற்றுமையோ தொடர்போ இல்லாத இரண்டு பொருட்களை மிக விரிவாக, அறிவுத் திறத்தோடு, கேட்பவரைத் தூக்கிவாரிப் போடவைக்கும் படியாக ஒப்பிடுகின்றது. 'சரிதான் இவ்விரு பொருள்களுக்கு இடையே சில ஒற்றுமைகள் உள' என்று சொல்லி வாசகரை விட்டுக்கொடுக்க வைக்கும் முறையில் அவ்வொப்புடை காட்டப் படுகின்றது. ஆனுல் அதே சமயத்தில், வாசகனின் மனத்தில் அப் பொருள்களிடையே உள்ள வேற்றுமைகளே மிக அழுத்தமாக நினைவில் நிற்கின்றன. டன் ஒரு கவிதையில் பிரிந்து பிறகு கூடும் காதலர்களை வட்டம் வரையப் பயன்படுத்தும் கணக்கியல் கருவி யின் இரு கால்களுக்கு விரிவாக ஒப்பிடுவது திறனுடைக் கருத்துப் போலிக்கு ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு.

1. E. Holmes, *Aspects of Elizabethan Imagery* (1929).
2. G. Williamson, *The Donne Tradition* (1930).
3. M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (1939).

**CONCORDANCE: சொல்லடைவு**

அகர வரிசையில் சொற் குறிப்பகராதி போல ஒரு புகழ்மிக்க அல் லது ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட பெரிய எழுத்தாளர் ஆசிரியரது நூலில் பயிலும் சொற்களின் முறைப்படுத்திய தொகுப்பு. இக் காலம் சொல் பொருள் அடைவுகள் கம்ப்யூட்டரால் இயற்றித் தரப்படுகின்றன. 1975ல் அமெரிக்க ஐக்கிய நாட்டில் வெளிவந்த 'ஷேக்ஸ்பியர்' நாடக சொல்லடைவு இப்படி வெளியானதே.

நம் தமிழ் நாட்டில் பல காலம், 'அடைவுகள்' இயற்றப்பெற்று வந்துள்ளன. 'கம்பராமாயண அடைவு' பெரிய புராணச் சொல் லடைவு'—ஆகியவை சான்ருகும். அண்மையில் 'நாலாயிர திவ் வியப் பிரபந்த சொல்லடைவு' ஒன்று புதுக்கிய பதிப்பாக வெளி வந்துள்ளது.

**CONCRETE AND ABSTRACT:**
**பருப்பொருளும் நுண்பொருளும்**

மரபு வழியாக வரும் தத்துவ இயலில் 'பருப்பொருள்' என்பது குறிப்பிட்ட ஒரு நபரையோ அல்லது பொருளையோ சுட்டிச் சொல் லும் சொல்.

குறிப்பிட்ட நபர்களின் அல்லது பொருட்களின் குணங்களாக வன்றி, தனித்து நிற்கமாட்டாத, பண்புகளைக் குறிப்பிட 'கருப் பொருள்' என்ற சொல் பயனுகின்றது. இலக்கியத்தில் தனது பொருளடக்கத்தைப் பொதுவாக புலனைக் கிள்ளாத வகையில் பேசு கின்ற (உரை நடை அல்லது கவிதைப்) பகுதிக்கு 'நுண்பொருள்'

என்றும், திட்ட வட்டமான விபரங்களுடனும், புலன்களைக் கிள்ளும் வகையில் தரப்படும் (பாட்டுடைப் பொருள் அல்லது உரை நடைப்) பொருளுக்குப் 'பருப் பொருள்' என்றும் பெயர் தருகின்றனர்.

1. O. Barfield, *Poetic Diction* (1928).
2. C. Brooks, *The Well Wrought Urn* (1947).

**CONCRETE UNIVERSAL:** பருப்பொருள் பொதுமைக்கரு

கலைப்படைப்பொன்று (இலக்கிய கலைப் படைப்பான நூல்கள் உள்ளிட்டு) தனிப்பட்ட தன்மைகளையும் பொதுத் தன்மைகளையும் ஒன்றித்து இணைத்துத் தருகின்றது என்ற நெடுநாட்களாக ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட சிந்தனையைக் குறிப்பிட அமெரிக்கத் திறனாய் வாளர் டபிள்யூ. கே. விம்ஸாட் (W. K. Wimsatt) என்பார் தோற்று வித்த சொற்றொடர் இது. ஒரு நோக்கத்திலிருந்து பார்த்தால், கலைப்படைப்பு அல்லது நூல் அதனது தனிப்பட்ட பல் வேறு அம்சங்களின் தொகுதிதான், அந்த அடிப்படை அளவில் அது பருப்பொருளே, அப்படைப்பு (அல்லது நூல்) வெற்றியடையும் போது—அது எதனைக் காட்ட முயன்றதோ, அதனைப் பிறர் அறியும் வண்ணம் காட்டியபோது—இந்த தனிப்பட்ட பலவேறு அம்சங்களெல்லாம் உருகி ஒன்றாகி ஒரு முழுமையைப் பெறுகின்றன. இப்படிப் பெருகின்ற கூட்டு அல்லது முழுமையை விம்ஸாட் ஒரு 'மைய நுண்மையாக்கம்' (central abstraction) என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இம்மையக் கருத்தியலாக்கம் எல்லாக் காலத்தும், எல்லா இடத்தும் மெய்யானது. அதை ஒரு படைப்பு அல்லது நூல் வாயிலாகவே வெளியிட இயலும்.

கோசலம் என்ற நாட்டை கம்பன் காட்டுகின்ற முறை ஒரு மைய நுண்மை ஆக்கமே. கோசலத்தின் பல் வேறுத்தனிப் பண்புகள்: 'மாதரார் கற்பின் நின்றன கால மாரியே', வண்மை இல்லை ஓர் வறுமை இன்மையால், 'உண்மை இல்லை பொய் உரையிலாமையால், அற்பின் நின்றன அறங்கள்' இப்படிப் பல்வேறு தனிப் பண்புகள் தரப்படும் போது அவை பருப்பொருள்களாகி நிற்கின்றன. இந்த பருப்பொருள்களின் சேர்க்கையால் கோசலம் என்ற நாடு பருப்பொருள் பொதுமை ஒன்றைச் சுட்டி வெளிப் படுகிறது. கம்பனில் இது ஏராளமாகக் காணப்படும் உத்தி. 'மும்மைசால் உலகுக் கெல்லாம்' என்ற பாடல் மற்றொரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு. இசைப் பாடகர்களின் பாடலிலும் இது திறமையாகக் கையாளப் பெருவதைப் பார்க்கலாம். ஒரே ஸாகித்யத்தின் மையக் கருத்தியலாக்கம், யார் பாடினாலும் அப்படித்தான் வெளிப் படும். அங்கே தனிப் பருப்பொருளான அம்சங்களைக் காட்டும்

போது பாடகரின் திறமையைக் காட்டலாம். ஆனும் மையக் கருத்தியல் சாகித்ய கர்த்தாவினுடையதே.

1. B. Bosanquet, *The Principles of Individuality and Value* (1912).
2. J. C. Ransom, "Criticism as Pure Speculation", *The Intent of the Critic* edited by D. A. Stauffer (1941).
3. W. K. Wimsatt, Jr., " The Structure of the Concrete Universal in Literature" *PMLA*, 62 (1947).

**CONFESSIONAL LITERATURE:** வாக்குமூல இலக்கியம்

இது ஒருவகைத் தன் வரலாற்று நூலே. சாதாரணமாகப் பலரும் முயன்று மறைக்கவே விரும்பும், தான் சம்பந்தப்பட்ட சம்ப வங்கள், தனது உணர்ச்சிகள் ஆகியவற்றை ஆசிரியன் ஒருவன் தானே முன்னின்று வெளிப்படுத்திப் பேசுதல். இந்த வாக்கு மூலம் நல்ல உண்மையான நோக்கத்தோடு வரலாம். உதாரணம், மகாத்மா காந்தியின் சுயசரிதம். சில சமயங்களில் ஒரு ஆசிரியன் தன் எதிர்காலத்தைப்பற்றி எந்தவித உருவை மனத்தில் கொள்ள வேண்டும் என்று கருதுகின்ருனே அந்த வகையிலும் இவ்விலக் கியம் தீட்டப்படலாம். சான்று: ரூஸோ (Rousseau) வின் மறைவுக் குப் பின் வெளியிடப்பெற்ற, அவரது 'வாக்குமூலங்கள்' (*Confessions*) என்ற நூல் (1781–88). தற்கால மக்கள் விரும்பும் பல வார, மாத ஏடுகளில் வரும் 'உண்மைக் கதைகள்' என்பவை பெரும்பாலும் வாசகர்களின் கீழ்த்தர உணர்ச்சிகளேயும், இச்சை களேயும் திருப்தி செய்யும் நோக்கத்துடன் தரப்படும் கற்பனைக் கதைகளே.

**CONFIDANT:** அணுக்கத்துணைவன்

நாடகமொன்றில், கதையினில் வரும் காப்பிய நாயகன், அல்லது நாடகத்தின் மையமான பாத்திரம் அல்லது கதாநாயகன் தனது உள்ளார்ந்த, அந்தரங்கமான உணர்ச்சிகள், எண்ணங்களேயெல் லாம், தனது நம்பிக்கைக்குரிய நட்பினன் என்று யாரைக் கருதி வைத்து வெளியிடுகிருனே அந்தப் பாத்திரத்திற்கு அணுக்கத் துணைவன் எனப் பெயர். கம்ப இராமாயணத்தில் இராமனின் அணுக்கத் துணைவன் அநுமன். அவனிடமே தனக்கும் தன் நாயகி சீதைக்கும் மாத்திரமுமே தெரியும் சேதிகளே அடையாளங்களாகச் சொல்லி அனுப்புகிருன். சில சமயங்களில் 'பாத்திரத்தின் தனி மொழியையோ' அல்லது 'அரங்கில் ஒரு பக்கம் ஒதுங்கி நின்று பாத்திர மொன்றினேப் பேச வைக்கும்' முறையையோ கையாள விரும்பாத நாடக நூலாசிரியன், இந்த வழியில் அணுக்கத்துணைவி யினிடம் நாயகனேப் பேச வைத்து, பார்ப்போருக்குக் கதாநாயக

னின் எண்ணங்களேயும், இனி அவன் செய்யக் கருதும் திட்டங்கள் செயல்களேயும் பற்றிய சேதிகளேத் தெரிவிக்கலாம்.

**CONFLICT:** போராட்டம்

நாடகம் அல்லது நாவல் ஒன்றின் செயல்பாடு இப்படித்தான் நடக்கும்; நடக்க வேண்டும் என்று தீர்மானிக்கும் அடிப்படை அம்சமே 'போராட்டம்' எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. சிலர் போராட்டம் என்ற சொல்லேவிட 'நெருக்கடி' என்ற சொல்லே விரும்பிப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

ஒன்றையொன்று எதிர்த்து நிற்கும் இரு சக்திகளே இந்த நிலே உள்ளடக்கிக் கொண்டிருக்கிறது. இந்தச் சக்திகளேப் பின்வருமாறு வடிவாக்கலாம்.

(i) இரு நபர்களில்: கதாநாயகன், அவனே எதிர்க்கும் தீயோன்;

(ii) ஒரு தனி நபர்—அவன் எதிராடும் சமூகம் (ஆங்கில நாவல் ஆசிரியர் டிக்கன்ஸ் என்பாரின் சமூக நாவல்களில் இதைப் பார்க்கலாம்.)

(iii) ஒரே நபரின் (அதாவது கதாநாயகன் அல்லது நாயகி) உள்ளுக்குள்ளேயே (அவனது அகத்தில்) இப்போராட்டம் இரு சக்திகளால் வடிவாகலாம். அவனது காதலுக்கும் கடமைக்கும் ஏற்படும் போட்டி அல்லது அவனது உரமேறிய நம்பிக்கைக்கும், ஏமாற்றத்திற்கும் ஏற்படும் பூசல். பல பெருமைக்குரிய நூல்களில் இப்படித்தான் 'பூசல்' சித்தரிக்கப்படுகின்றது. டிக்கன்ஸின் சரித்திர நாவலான 'இரு நகரக் கதை' (*A Tale of Two Cities*) போன்ற நூல்களில் அக, புறப் போராட்டங்கள் இரண்டினேயுமே இணேத்து செயலாக்குகின்றார்கள். இந்தப் போராட்டத்திற்கான (பூசல் அல்லது நெருக்கடிக்கான) சம்பவங்கள் கதைக் கருவின் வடிவினேத் தருகின்றன. அச்சம்பவங்கள் இப்போது இப்படித்தான் போய் ஆகவேண்டும் என்று தீர்மானிக்கும் கணம், அந்நாடகம் அல்லது கதையின் உச்சியைக் காட்டும்.

(காண்க **Climax:** உச்சக்கட்டம்; **Crisis:** நெருக்கடி நிலே.)

**CONNOTATION:** நயப் பொருள்

ஒருவரது அநுபவத்தில், ஒரு சொல்லேப் பற்றிப் பெற்றிருக்கும், உரைந்த அறிவில் தோன்றும் கருத்துகள், தொடர்புகள், குறிப்புகள், யோசனேகள், எண்ணங்கள் ஆகியவை 'நயப் பொருளாகும்' இப்படிப்பட்ட அனுபவம் நான்கு வகையானது:

(i) தனி நபரைப் பொறுத்தது:

சான்றுக: தான் வெறுக்கின்ற பெண்ணொருத்தியுடன் தொடர்பு சுட்டிப் பேசப்படும் ஒரு நல்ல பூவைப் பற்றிய எல்லா சேதிகளும் வெறுப்பையே ஊட்டுகின்றன.

(ii) கூட்டம் அல்லது குழுவினைப் பொறுத்தது:
இது தொழில் வழியாக, இன வழியாக வரும் அநுபவம். ஆங்கில இலக்கியம் மிக நன்ருகப் பயின்றவருக்கு 'ஆல்பட்ராஸ்' என்ற சொல் கோல்ரிட்ஜின் 'மூத்த மாலுமி' பாடலின் பல்லவியைக் குறித்துக் காட்டும்.

'அறந்தனைப் பாவம் வெல்லாது' என்ருல் உடனே கம்பனின் காப்பியத்தின் அடிநாதத்தைக் குறிக்கும். 'பாற்கடலை நக்கு புக் கெனக் குடிக்கும் பூசை' என்ருல் உடனே மகாகவி கம்பரின் அடக் கத்தைக் காட்டும்.

(iii) பொதுவாக பரவலாகப் பலரும் ஏற்கும் அநுபவப்பொருள் 'தாய்' 'தந்தை நாடு' 'ரோஜா' 'பாம்பு' என்பவற்றைப் போல.

(iv) பொருள் ஒன்றிஞேடு இணைந்து நிற்கும் பண்பியல்புகளை பொறுத்தது:
சான்று: பாறையைக் கூறி அதன் கடினத் தன்மையைச் சேர்த்துப் பேசுதல்.
அருணகிரியின் 'கந்தர் அநுபூதி'யில்: நெஞ்சக் கனகல் உருக'.

'நரித்தனம்' என்ற சொல்லால் (நரி காக்கையை வஞ்சித்து வடையைத் தின்றது போல) அதன் வஞ்சிக்கும் தன்மையை நயப் பொருளாகக் காட்டலாம்.

1. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930, rev. ed. 1947).
2. E. M. W. Tillyard, *Poetry Direct and Oblique* (1934).
3. A. Tate " Tension in Poetry " *Reason in Madness* (1935).
4. I. C. Hungerland, *Poetic Discourse* (1958).
(காண்க **Denotation:** புறநிலைப் பொருள்.)

## CONTRAST: எதிர்நிலை

கருத்துகளையும் உருக்களையும் வடிவங்களையும் நெருக்கிப் பொருத் திக் காட்டுதல் (juxtaposition) பல இலக்கியத் துறைகளில் முக்கிய மான வழியென்று கருதப்படுகிறது.

(i) இரண்டு (விஷயங்களை அல்லது) பொருட்களைத் தனித் தனி யாக அவற்றை தருவதைவிட்டு, இரண்டினையும் சேர்த்தே படித்து ஆயும்படி செய்வதால் ஒரு தெளிவு கிட்டுகிறது. இப்படிப்பட்ட ஓர் உத்தியாக கட்டுரைகளில் கருத்துக்களை அல்லது வடிகங்களைப் பயன்படுத்துதல்.

(ii) உரைநடையில், கதையில் தீவிரமாக்கும் ஓர் அணியாக இதைப் பயன்படுத்தலாம்.
சான்று: 'அந்தச் சிறிய மெழுகு வர்த்திச் சுவாலை எவ்வளவு நெடுந்தூரத்திற்குத் தனது கதிர்களை வீசுகிறது' என்று சொன் ஞல் அதைச் சுற்றிச் சூழ்ந்திருக்கும் இருட்டின் ஆழத்தைப் புரிந்து கொள்ளலாம்.

(iii) எழுத்தாளனின் படைப்பில் ஒரு மனப்பாங்காகவும் இந் நிலை கட்டற்ற கற்பனைத்திறன் மிக்க அற்புத நவிற்சிக்கவிகளிடை (Romantic poets) ஒன்றிற்கொன்று எதிரான முரண் தொடைகளை, உருவகங்களாகவோ அடிப்படைக் கருத்துக்களாகவோ, கொண்டு கவி பாடுதல் சாதாரணமாகக் காணப்படுகிறது. அவர்களைப் பொறுத்த வரையில் அவர்களுக்கு வாழ்க்கையில் இச்சை இல்லாததை இருப்பதாய்க் காட்டும் உருவெளியும் கொண்ட ஒரு முரண் தொடை நிலையாகவே தெரிகிறது.
(உ.ம்.) ஆங்கிலக் கவிஞர் கீட்ஸின் 'வானம் பாடியை முன்னிலைப் படுத்திப் பாடியது' ('Ode to a Nightingale') என்ற பாடலில் வானம் பாடியின் கீதத்தின் என்றுமுள நிலைப்புத்தன்மை மனித வாழ்வின் நிலையாமைக்கு எதிர் நிலையாகக் காட்டப்படுகிறது.

(iv) கருத்துக்களைத் தழுவியமைத்தல், அவற்றோடு அமைதி காணுதல் போன்று ஒரு நிலையை நிறுவும் ஒரு தனிப் பண்பாக தொடர்பு தரவும் எதிர் நிலை தரவும் ஆகிய இரு பணிகளையும் செய்யும் இந்த உத்தி.

(v) அறிவுத்திறத்தின் இயல்பாகவும் இது செயல்படும். கவிதை, நாம் ஒற்றுமைகள் இருப்பதாகச் சிறிதுகூட ஐயப்பாடு கொள்ளாதவற்றில் ஒற்றுமைகளைக் காணும்; அறிவுத்திறமோ, தோற்றத்திற்கு ஒன்று போல் உள்ளவற்றிலுள்ள எதிர்நிலைகளை அப்பட்டமாக வெளிப்படுத்திக் காட்டுகிறது.

(vi) நாடகவியலில் அடிப்படை அம்சமாகவும் எதிர்நிலை வரும். ஷேக்ஸ்பியரின் 'அந்தோனியும் கிளியோபாட்ராவும்' (*Antony and Cleopatra*) நாடகத்தில் இப்படிப் பட்ட எதிர் நிலைகள் பல உள. பாத்திரப்படைப்பில் ஆன்டனி, அக்டேவியஸ் ஆகியோரது பின்புலத்தில் மேனாட்டு ரோம் பேரரசுக்கும் கீழை நாட்டு எகிப்து அரசுக்கும், போட்டியும் பொறுமையும் சதித்திட்டங்களும் விஞ்சி நிற்கும் மேனாட்டு அரசியலுக்கும், எதைப் பற்றியும் கவலையின்றி, போக போக்கியத்திலும் கேளிக்கைகளிலும் மூழ்கியிருக்கும் கீழை நாட்டு அரசுக்கும் என்று இப்படிப் பல எதிர்நிலைகளைக் கொண்டே அந்நாடகம் இயங்குகிறது.
(காண்க **Conflict**: போராட்டம்.)

**CONVENTION:** மரபு
'பரந்துள்ள புறச்சமுதாயத்தால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டு நிலை நிறுத்தப்படுகிற, பொதுவாக எல்லாருடைய சம்மதத்தையும் பெற்று நிலவுகிற வழக்கம் அல்லது விதி'—இப்படித்தான் ஆக்ஸ் போர்டு ஆங்கில அகராதி, இச்சொல்லுக்கு வரையரை தருகிறது. இந்த வரையரை, மரபின் மூன்று மட்டங்களைக் கணித்துக் கொள் கிறது. பாத்திரப் படைப்பில் மரபுகள் பல்வேறு நிறத்தவை.

(i) பரந்து, அடிப்படையோடு மாற்றமில்லாத வகையிலிருந்து மேலோட்டமாக, அறிவுக்குப் பொருத்தம் எனக் கருதுவதைவிட அபிப்பிராயங்களால் ஆக்கப்பெற்று என்று கூற லாயக்கான மிக வும் மாறுதல்களுக்குட்பட்டு வகை வரை செயல்படுவதும் ஒரு மரபு மட்டம்.

(ii) இலக்கியத்திற்கே உரித்தான சம்பிரதாயங்கள் அதன் மொழியிலும், சொல்லமைதிகளிலும், உருவகங்கள், கலை உத்தி களிலும், பல திறந்த இலக்கிய வார்ப்புக்களின் கட்டுக் கோப்பு களிலும் காணப்படுகின்றன.

(iii) இசைப்பாடல், காப்பியம், துன்பியல், இன்பியல் என்பது போன்ற பெரும் இலக்கியக் கிளைகளைப் பார்க்கப் போனுல், அடிப் படையான மரபுகளே. எந்த இலக்கியப் படைப்பும் வெவ்வேறு மட்டங்களில் மரபுகளை உள்ளடக்கிக் கொண்டிருப்பதைக் காண லாம். எந்த இலக்கியப் படைப்பில் குறிப்பிட்ட இடம், காலத் தைச் சார்ந்த மரபுகள் மிகக் குறைவாகவும் அவற்றின் பொருந் தாத செயற்கைத் தன்மை குறைவாகவும் உள்ளதோ அத்தகைய படைப்பே சிறந்த படைப்பாகும்.

இலக்கிய மரபுகளும் வாழ்க்கை மரபுகளும் ஒன்றிலிருந்து, ஒன் றிற்குள் பாய்ந்து பரவுகின்றன. இலக்கிய மரபுகள் கலைவல்லுநர் ஏற்படுத்தும் மாற்றங்களால், தம் பழக்கத்தை இழந்து பயிலப் படாமல் போகலாம். வழக்கொழிந்த மரபுகள் சில சமயங்களில் புதிய வளம் ஊட்டப்பெற்று, திரும்பவும் பயனுகலாம். சான்ருக எலிஸபெத் கால இலக்கியப் படைப்பாளருக்கு அப்புறம், ஒரு நெடிய இடைவெளியைத் தாண்டி, இப்போது மறுபடியும் யூஜின் ஓ நீல் (Eugene O' Neill) என்பாரின் நாடகங்களில் தனி மொழி (soliloquy) பயனுகிறது. இலக்கிய மரபின் வளர்ச்சியில் ஒன்றிற் கொன்று எதிரான, இரு சக்திகள் எப்போதும் வேலை செய்வதைக் காணலாம். அவைதான்: (i) சம்பிரதாயங்கள்; (ii) மாறுபடும் கிளர்ச்சி இலக்கியத்தின் சமூக வார்படக் கருவைக் காட்டித் தருவது சம்பிரதாயமே.

அதுவே நிலைத்த, விட்டுக் கொடுக்காத படிவங்களை நிறுவக் காரணமாகிறது.

மரபு வழியாக தனக்குக் கிடைத்த சாதனத்தில் அது ஓரளவு எதிர்ப்புடையதாக இருந்தாலும் தனது சொந்தத் தன்மயத்தை, ஓர் எழுத்தாளன் பதித்துக் காட்டுவதே கிளர்ச்சி எனப்படுகிறது.

1. J. L. Lowes, *Convention and Revolt in Poetry* (1922).
2. F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry* (1932).
3. F. Knebel and C. W. Bailey, *Convention* (1964).

**COUNTER PLOT: கதையின் எதிர்க்கரு**

நாடகம் அல்லது கதையில் முக்கிய செயற்பாட்டோடு இணைந்து துணைச் செயலாக வரும் கதைக்கருவே எதிர்க்கரு எனப்படுகிறது. இந்தத் துணைக்கரு முக்கிய கதையின் செயல் போக்கிற்கு பெரும் பாலும் தொடர்புடையதாக இல்லாமலிருக்கலாம். ஆனால் அது கதையின் முக்கிய செயல் பாட்டைப் பற்றிச் சிந்திக்க வைக்கவோ அல்லது அதை வேறுபடுத்திக் காட்டவோ பயனாகும். அது இன்பிய லாக வந்து, கதையின் முக்கியக் கருவுக்கு எதிர்நிலையாக இருக்க லாம் அல்லது தீவிரமாக நின்று முக்கிய கதையின் பாங்கினை வலுவூட்டலாம்.

**COURTLY LOVE: அரசவைக் காதல்**

இடைக்கால, மறுமலர்ச்சிக் கால இலக்கியத்தில் முக்கியமான பாதிப்பை ஏற்படுத்திய ஒருவகைக் காதல் கோட்பாடு. அரசவைக் காதல் எப்போதும் முறையாக நிகழ்ந்துள்ள திருமணத்திற்குப் புறம்பே நிலவும் காதலே. அதன் பயனாக, இது இரகசியமாகவே இருக்கும் ஒன்று. இப்படிப்பட்ட வருணனைகளில் (காதல் காட்சி களில்) வரும் காதலன் நடுக்கம், அழுகை அடிக்கடி நெடு மூச் செறிதல் ஆகியவை உடையவனாய், வெளிறிப் போய்த் தன் நிலைமை தெரியாமல் ஏங்கிக் கொண்டிருப்பவனாக இருப்பான். அவனது காதலி அவனை ஏற்றுக் கொண்ட போதோ, அவளுக்கு என்றென்றைக்கும் விசுவாசமுள்ளவனாக இருப்பேன் என்று உறுதி கூறுவான். ஏறத்தாழத் தொழுவதற்குரிய நிலையில் காதலியைப் போற்றும் உணர்ச்சி வயப்பட்டவனாகவே, இத்தகைய காதலன் காணப்படுகிறான்.

1. C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (1936).
2. A. Capellanus, *The Art of Courtly Love*, translated by J. J. Parry (1941).
3. A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love* (1947).

**CRISIS: நெருக்கடிநிலை**

ஒரு நாடகம் அல்லது கதையில் போராட்டம் தீவிரமடைந்து மிக உயர்ந்து, இனி அது தீர்வதற்குச் சிக்கல் அவிழ வேண்டியதுதான் என்று உணர்த்துகிற குறுகிய காலக் கட்டத்திற்கு 'நெருக்கடி நிலை' எனப் பெயர்.

கதை, நாடகச் செயற்பாடு ஒன்றின் போக்கில், பல நெருக் கடிகள் தோன்றலாம். அவை ஒவ்வொன்றினையும், அடுத்து உடனே கதையின் உச்சத்தைக் சிந்திக்கிறோம்.

(காண்க **Climax: உச்சக்கட்டம்; Conflict: போராட்டம்.**)

**CRITICISM: திறனாய்வு**

ஆங்கிலத்தில் இத்தொடர் தோன்றிய மூலத்தின்படி பார்த்தால் இத்தொடருக்கு 'பகுத்தாய்தற்கு' என்ற பொருளும் பிறகு (ஏற்புடைமை, ஏற்புடைமை இன்மை கண்டு) 'தீர்ப்பு வழங்குதல்' என்ற பொருளுமே முதலில் இருந்தன. திறனாய்வாளன் ஒருவனது தனிப்பட்ட சுவையுணர்வுக்குத் தக்கபடி அல்லது ஏற்கெனவே பலராலும் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட முருகுணர்ச்சிக் கருத்துகளுக்குத் தகுந்தபடி, ஒரு கலைப்படைப்பினைப் பற்றிய நயமுறைத்தல் அல்லது மனமறிந்து மதிப்பீடு செய்தல் என்பதே திறனாய்வின் வரையறை.

'குற்றங்குறை காணுதல்' என்ற பொருளிலிருந்து 'அழகான, சிறப்பம்சம் காணுதல்' என்ற பொருள் வரை—படிப்படியாகத் 'திறனாய்வு' என்ற சொல்லால் சுட்டப்படுகின்றன. 'ஒரு படைப்பு நல்லதா, தீயதா எனக் கணித்தலே திறனாய்வின் அலுவல்' என்று விக்டர் ஹியூகோ (Victor Hugo) என்ற பிரெஞ்சு எழுத்தாளர் உறுதியாகச் சொன்னார். ஆனால் அவரின் இந்த வரையறை 'எந்த அடிப்படையில் நல்லது, தீயது என ஒன்றினைத் தீர்மானிப்பது? அவற்றின் அளவைகள் எவையெவை?' என்ற கேள்விகளுக்குப் பதில் தரவில்லை.

'திறனாய்வாளன்' என்று ஒருவன் தகுதி பெறுவது என்பது மதிப்புக்களைக் கணித்து நியாயம் வழங்குதலாகும் என்றே மேன்மேலும் பேசப்பட்டு வருகிறது. ஆகவே திறனாய்வின் தனித்த பணி என்ன என்பது பற்றிய சர்ச்சை, பின் வருமாறு இரு கேள்விகளாக எழுகின்றது:

(i) ஆசிரியன் ஒருவன் தனது படைப்பில் எதை வெளியிட்டுச் சொல்ல முயல்கிறான்?

(ii) அதை வெளியிடும் முயற்சியில் எந்த அளவுக்கு வெற்றி பெற்றுள்ளான்?

'அது வெளியிடப்பட வேண்டிய தகுதியுள்ளதுதானா?' என மூன்றாவது கேள்வி ஒன்றும் உள்ளது.

ஆனால் ஒரு எழுத்தாளனின் உள் நோக்கம் அல்லது எண்ணத்தைப் பற்றி எப்போதாவது, அபூர்வமாகவே கேட்க இயலும். இந்தக் கேள்விக்குரிய பதிலை அவனது படைப்பிலே கண்டுதான் தீர்ப்புத் தருதல் வேண்டும்.

எப்படி வளர்க்கப்பட்டாலும், திறனாய்வு பல வழிகளில் பணி செய்யலாம். முதலாவதாக, திறனாய்வாளன் ஒரு தனித்த தன்னடக்கத்தில் வேரூன்றி நிற்கும் தன்மய வெளிப்பாடாக அது அமைகிறது. மரபுடன் ஒரேயடியாகச் சிறிதும் விலகாமல் ஒட்டி நிற்பதைத் தவிர்க்கவும், ஒரேயடியாக விலகிப் போய் விடுவதை

யும் தவிர்க்கவும், ஆசிரியன் ஒருவனுக்கு அது உதவலாம். (இங்கே ஆசிரியன் என்று குறிப்பிடப்படுபவன், திறனாய்வுக்குப் பொருளாக உள்ள யாரைப்பற்றி ஆய்வு எழுதப்படுகிறதோ அந்த ஆசிரியனாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்பதில்லை). பொது மக்களுக்கு நல்ல அறிவுரையும், உயர்ந்த பொழுது போக்கினையும் தந்து உயர்ந்த பண்பாட்டினைப் பேணி நிற்கவும், சிறந்த மேதை செயல் படுவதற்குரிய வளமான வகை ஆக்கித்தரவும், மாத்யூ அர்னால்டு எதிர்பார்த்தபடி உதவுகின்ற திறனாய்வு, படைப்பு இரண்டும் அடிக்கடி எதிர் நிலைகளாகப் பார்க்கப்படுகிறது. திறனாய்வின் ஆய்தல் என்ற அம்சம்' 'ஆக்கலின்' தவிர்க்க முடியாத ஒரு பகுதியே. அப்படித்தான் கட்டற்ற கற்பனைச் சார்புடைய கீட்ஸ் போன்ற ஆங்கிலக் கவிகள் அதை ஒப்புக் கொண்டார்கள். அதன் தொகுத்தல் அம்சத்தில் அது 'படைத்தலே' ஆகும். இந்த இரு சொற்களால் குழப்பம் வருவதற்குக் காரணம் திறனாய்வு அறிவியலாகவும், கலையாகவும் செயல்படுவதாலேயே. படைப்புகளை நுணுகி ஆய்ந்து குறை, நிறைகளைக் கண்டு தெளிந்து பொதுக் கொள்கைகள் நிறுவுவதில் திறனாய்வு அறிவியலே ஆகும். சிந்தனையைத் தூண்டும் படைப்புகளை ஆக்கித்தரும் நிலையில் அது ஒரு கலையே.

அரிஸ்டாட்டில் காலம் தொட்டு, பல்வேறு நோக்கங்களைக் கருத்தில் கொண்டு திறனாய்வுகள் எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன. அவற்றில் சில ஐயத்திற்குரியவை. சான்றாக, ஆசிரியன் ஒருவனது சொந்த இலக்கிய வழி அல்லது பழக்கத்தைச் சரியென்று நிலை நாட்டவும், விளக்கவும் செய்தல் திறனாய்வின் நோக்கம் என்ற கருத்தினைக் கூறலாம். (டிரைடன், வோர்ட்ஸ் வொர்த் டி. எஸ். எலியட் மூவரும் இந்நோக்கத்தைக் கூறினார்கள்). இத்தகைய இலக்கை வைத்துக்கொண்டு திறனாய்வு எழுதுதல் நடை முறைக் கேற்றதாகலாம். ஆனால் தத்துவ அடிப்படையில் அல்லது சிந்தாந்த அடிப்படையில் இது சரியாகாது. இந்தக் குறிக்கோளுடன் தொடர்புடையதுதான், கற்பனை இலக்கியம் தோன்றுவதை திறனாய்வு வலியுறுத்துகிறது என்ற (அரிஸ்டாட்டில்) கொள்கையும், எழுத்தாளர்கட்கு வரையறைகளை எடுத்து வழங்குவதும், இலக்கிய, கலைப்படைப்புக்களை நுகர்வோரின் கட்டங்களின் சுவைகளைக் கட்டுப்படுத்தும் விதிகளைச் சமைத்தலும் திறனாய்வுப் பணியே என்ற கருத்து முன்கூறிய கருத்துக்கு எதிராக வருகிறது. இந்நிலையினின்று பிறப்பது தான் அளவைகள் எடுத்து வழங்கும் திறனாய்வு இலட்சியம். ஓர் ஒப்பந்தம் போல அது கூறுகிறது, 'ஆகவே நாங்கள் ஓர் கவிஞனையே உண்டாக்க ஒப்புக் கொள்கிறோம்' என்று. அண்மைக் காலத்தில் இந்த இலட்சியம் ஃபிராய்டின் உளவியல் அடிப்படைத் திறனாய்வாளர் கூட்டத்தால் சிறிதும்,

மார்க்ஸிய சிந்தாந்தத் திறனாய்வாளர் கூட்டத்தால் வன்மை யாகவும் கைக் கொள்ளப் பெற்றுள்ளது.

மார்க்ஸியக் கூட்டத்தினர் திறனாய்வு வரையறையை, படைப் பொன்றில் காணப்படும் அல்லது காணப்படாத சோஷலிஸ உண்மைகள் அடிப்படையில், அமைக்கவே முயல்கின்றனர். திற னாய்வு என்பது (படைப்பொன்றின்) வெறும் நலமுறைத்தல் அல் லது அபிப்பிராயம் தருதலே என்ற தற்காலக் கருத்து, முன்கூறிய கொள்கைக்கு எதிர் நிலையாகும்.

'திறனாய்வு, எழுத்தாளர்கட்குச் செய்யப்படும் ஒரு சேவை', 'பொது மக்களுக்குச் செய்யப்படும் பணி' என்ற கொள்கைகளும், கீழே கூறியவற்றோடு தொடர்புடைய கொள்கைகளே. ஹொ ரேஸ், போப் போன்ற அறிஞர்கள் 'நல்ல திறனாய்வாளன் ஒரு வனைத் தேடி அடைந்து, அவனது மேலான யோசனைகளைக் கேட் டுக்கொள்' என்று ஆணையிட்டதும் இந்த இரு கொள்கைகளில், முதலாவதின் குறுகிய பார்வையுள் அடங்கும். அதனைப் பரந்த பார்வையாகப் பார்ப்போமானாலும், ஃபிரான்ஸ் நாட்டுத் திற னாய்வாளர் சாந்பௌ என்பாரின் கொள்கையும், இங்கிலாந்து நாட்டு மாத்யூ ஆர்னால்டு என்பாரின் கொள்கையும், அப்பார் வையுள் அடங்கும்.

தன்னைப் பற்றித் தானே அறிந்து கொள்ள, பொது மக்களுக்கு வரும் மதிப்பேடு ஓர் எழுத்தாளனுக்கு (ஆசிரியனுக்கு) உதவி யாக வேண்டும் என்பது சாந்பௌவின் கொள்கை. சாதனையாக வெளிவரும் படைப்பிற்கு முன்னோடியாக உயரிய திறனாய்வு முயற்சி அமைய வேண்டும் என்பது ஆர்னால்டின் கொள்கை. மக்களைத் தீயவற்றினின்று பாதுகாக்க வேண்டும். அவர்களுக்கு நல்லவற்றைப் பரிந்துரைக்க வேண்டும் என்ற ஆர்வம் கொண்ட சட்ட ரீதியாக திறனாய்வில் ஆர்னால்டின் கொள்கை பொதிந்திருக் கிறது. அதுவே பரந்த நோக்கில், நேர் முறையில் சட்டத் துணை யில்லாத, நியாய ரீதியில் பொருள் விளக்கம் தரும் திறனாய்விலும் அமைந்துள்ளது. நமக்குத் தெரிந்தவற்றுள் வரும் கருத்துகள் நாம் சிந்தித்து வெளிக் கொணர்ந்த எண்ணங்கள் ஆகிய இவற்றில் சீரியவையைப் பரப்ப வேண்டும் என்ற ஆர்னால்டின் கருத்து, இத் தகைய கொள்கைக்கு தெளிவாகப் புலனாகும் ஓர் எடுத்துக்காட்டு. பொருள் விளக்கம் தரும் திறனாய்வு, நியாய ரீதியாக வரும் திறனாய்வு ஆகிய இவ்விரு முறைகளில் தான் திறனாய்வு முக்கிய மாக வெளிப்படுகிறது என்றாலும் நடைமுறையில் இவ்விரண்டு வகைகளும் ஒன்றில் ஒன்று கலந்துவிடுகின்றன. இலக்கியப் படைப் பொன்றிற்கும் வாசகருக்குமிடையே, நிற்பவனாகிய திறனாய்வா ளன் இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்து மிகப் பழமையானது. ஆனால் திட்டவட்டமான திறனாய்வுக் கொள்கை என்பது தெரிந்து

கொள்ளுதலும், தெரிந்து தெளிவித்தலுமே ஆகும் என்ற நியதி 19ம் நூற்றுண்டிலே உருவாயிற்று. தற்காலம் வரை, அதே கொள்கை காப்பாற்றப்பட்டிருக்கிறது. அதனேடு ஒரு படைப்பைப் பற்றிய 'தீர்ப்புக்கு வருதல்' என்ற பணியும் திறனுய்வுக்கலையில் உள்ளடங்கியிருக்கிறது என்பது மிக முன்னேடியான திறனுய்வுகளில் நடை முறையில் குறிப்பாகவும், தற்காலத்திறனுய்வுகளில் வெளிப்படையாகவும் உணர்த்தப்படுகின்றன. ('ஒருவன் தன்னைத் திறனுய்வாளனுக நிறுவிக் கொள்ளுதல் என்பது ''மதிப்புகளை'' கணித்து தீர்ப்புக் கூறும் நீதிபதியாகவே தன்னை அவன் நியமித்துக் கொள்ளுதல் ஆகும்'—என்பது அறிஞர் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் அவர்களின் கூற்ருகும்). ஆனல் நியாய ரீதியில் செயல்படும் திறனுய்வாளன் வெறும் தீர்ப்பளித்தல் என்ற நிலேயோடு நிற்பதில்லை. அறிவு, ஆய்வு, ஒப்புமை ஆகிய இவற்றின் அடிப்படையில் தனது மதிப்பீடுகளை அடைய வேண்டும் என்பது அவனது குறிக்கோள். புலமையோடு ஒப்பிடுவதற்கு, கடந்தகால, நிகழ்கால (அவனது காலத்து) படைப்புக்களை அல்லது நூல்களை அவன் அறிந்திருக்க வேண்டும். நல்ல எழுத்துக்குரிய கொள்கைகளைக் கண்டுபிடித்து அவற்றை அளவைகளாகப் பயன் படுத்தித் திறனுய்தலே நல்ல, நியாய ரீதியான திறனுய்வு ஆகும்.

அரிஸ்டாட்டில் தொடங்கி நமது காலத்து எலியட் வரை, இப்படிச் செய்வதையே திறனுய்வின் தலையாய பணி எனக் கருதினர். ''மற்றவர்களால் ஆக்கப்பெற்ற நூல்களைப் பற்றி எப்படித் தீர்ப்பளித்துக் கூறு வேண்டும் என்ற விதிகளைத் தருவதையும் விட, எழுத்தினை (நூலினை, படைப்பினைப்) படைக்கக் கையாளும் கொள்கைகளை நிறுவிக் காட்டுதலே திறனுய்வின் முடிவான இலக்கு; அவசியமானல் இந்த இரு நிலைகளையுமே, பிரித்தே வைத்துக் கொள்ளலாம்'', என்பதுதான் அறிஞர் கோல்ரிட்ஜ் என்பாரின் அபிப்பிராயம்.

இலக்கியம் எவ்வளவு அவசியமோ, அவ்வளவு இலக்கிய வளர்ச்சிக்குத் திறனுய்வும் அவசியம் என்ற கருத்து சிந்திக்கற்பாலது. தமிழ் நாட்டில் 1950 வரை திறனுய்வு 'விமர்சனம்' என்ற சொல்லாலேயே குறிக்கப்பட்டது. திறனுய்வாளன் 'விமர்சகன்' என்றும் திறனுய்தல் 'விமர்சித்தல்' என்றும் பேசப்பட்டு வந்தது. தனித் தமிழ் இயக்கம் வலுக்கொண்ட நாளிலிருந்தே 'திறனுய்வு' விமர்சனத்தில் இடத்தைப் பெற்றுவிட்டது. 'விமர்சனம்' என்ற சொல்லில் இந்த நாட்டின் தொன்மையாக இருந்து வரும் இலக்கிய முயற்சிகளின் உரமும் உண்டு. அந்தப் பொருளையும் சேர்த்து 'திறனுய்வு' எனக் குறிப்பிடும்போது, மேனட்டில் இச்சொல் பெற்றுள்ள பொருள் ஆக்கத்தோடு இயைகிறதா என்பதையும் நாம் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

ஆனால் மேனாட்டில் 'திறனாய்வு' வளர்ந்துள்ள அளவு, நம் தமிழ்நாட்டில் வளரவில்லை என்பது மறுக்க இயலாத உண்மை. (காண்க **Intentional Fallacy:** **உள்நோக்கத்தவறு**)


1. C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (1939).
2. N. Foerster *et al* (ed.), *Literary Scholarship* (1941).
3. F. J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind* (1945).
4. L. Trilling, *The Liberal Imagination* (1950).
5. F. Kermode, *The Romantic Image* (1957).
6. H. Gardner, *The Business of Criticism* (1959).


**DADAISM:** தாதாயிசம்

1917முதல் நிலவி வரும் ஒரு வகைக் கலை, இலக்கிய இயக்கம், தருக்கம் (logic) கட்டுப்பாடு (restraint) சமூக மரபு (social covention) இலக்கியம் அனைத்தையும் எதிர்த்து எழுந்த ஒரு சூனியவாத இயக்கம் (nihilistic movement). தங்கு தடையற்ற எழுத்துச் சுதந்திரத்தையும் இயல்பான வடிவமும் (spontaneity of form) உள்ளமைப்பும் (content) உடைய இலக்கிய நூல்களை எழுது வதையும் தடைசெய்யும் எந்த இலக்கியக் கொள்கையையும் அழிப்பதையே தனது தலையாய செயலாகக் கொண்ட ஓர் இயக் கம். இதற்காக வரிந்த நகைச் சுவை (violent humour) அச்சுறுத் தும் முரண்குறிப்பு (devastating irony) ஆகியவற்றை இக்கொள் கையினர் கையாண்டனர்.

தாதாயிசம் 1924 அளவில் 'சர்ரியலிசமாக' (Surrealism) மாறியது.


1. R. Mothewell (ed.), *The Dada Printers and Poets: An Anthology* (1953).

M. Verkauf, ed. *Dada, Monograph of a Movement* (2nd ed. 1961).


**DECADENCE:** சரிவு

சீரும் சிறப்புமாக நிலவிய கலை இலக்கியக் காலத்தை தொடர்ந்து ஏற்படக்கூடிய சரிவு என்பதே இதன் பொதுவான பொருள்.

சிறப்பாக, பிரான்சில் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டில் தோன் றிய இலக்கிய இயக்கத்தை இச்சொல் குறிக்கும். சார்ல்ஸ் பூத லேர் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் பிற்பகுதியில் இக்கால வாழ்க்கையின் உயிரோட்டத்துடன் (spirit of modern life) கடந்த காலத்திய இலக்கியச் சரிவை உயர்வுறத் தொடர்பு படுத்தினர். இதனால் 'சரிவு' என்னும் சொல்லிற்கும் ஒரு சிறப்பு ஏற்பட்டது. பழைய இலக்கியங்களை மனித இனத்தின் பிறப் போடும் வளர்ச்சியோடும் ஒற்றுமைப் படுத்திக் கூறுவது மேலை நாட் டினரின் இலக்கிய மரபு. இம்மரபின்படி, பூதலேர், தமக்குப்

பிடித்த சில பழைய இலக்கியங்களை மனித இனத்தின் மாசற்ற குழந்தைப் பருவத்தோடும் அதைத் தொடர்ந்து வரும் இளமையினோடும் ஒப்பிட்டு அவைகளில் உள்ள சரிவை ஏக்கத்துடனும் முருகியல் நோக்கத்துடனும் திறனாய்கின்றார். மற்றும் சில எழுத்தாளர்கள் பொருட்களின் 'சரிவில்' உள்ள அழகினை வருணிக்கின்றனர். எடுத்துக்காட்டு: பிரான்சிஸ் தாம்சன் எழுதிய 'மறையும் கதிரோனுக்கோர் புகழ்மாலை' ('Ode to the Setting Sun'). சரிவுக் கொள்கையினரின் முக்கிய கோட்பாடுகள் இயற்கையினும் கலையே சிறந்தது, மனித வாழ்க்கையைக் கலையாகவே பாவித்து வாழவேண்டும் என்பனவாகும்.

தற்கால நாவல், நாடகம் ஆகியவற்றின் சரிவைப் பற்றிய பலர் கவலை கொண்டுள்ளனர். அரைத்த மாவையே அரைத்தல், ஒரு போக்கினையே மீண்டும் பின்பற்றுதல், மேற்போக்கான இழிந்த உணர்ச்சிகளையே சித்தரித்தல் ஆகியவை இலக்கியச் சரிவில் குறிப்பிடத்தக்கதும் அபாயகரமானதுமான ஒரு பிரிவில் அடங்குவன.


1. Yvor Winters, *Primitivism and Decadence* (1939).
2. A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature* 1830–1900 (1958).
3. B. Charles Worth, *Dark Passages* (1965).


## DECORUM: தகுதி

அரிஸ்டாடில் காலத்திய பழமையான கருத்து இது. அவர் கவிதையியலில் மொழி நடை பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் அது தாழ்வாகவோ அல்லது மிக உயர்வாகவோ இன்றித் தகுந்ததாக இருக்க வேண்டும் என்றும், ஒரு நாடக ஆசிரியன் நாடகத்தின் எல்லாப் பகுதிகளையும் தெளிவாக ஒன்றோடொன்று தகுந்த முறையில் இணைந்தனவாகக் காட்ட வேண்டும் என்றும் கூறுகிறார். மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலும் (Renaissance) பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இங்கிலாந்திலும் இது கலைக்கோட்பாட்டில் முக்கிய இடம் பெற்றது.

இலக்கியத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகை, அதன் பண்புகள் (characteristics), செயல்கள் (actions), கதையைக் கூறும் முறை, உரையாடல் அனைத்திலும் ஒன்றிற்கொன்று இசைந்தனவாய் அமைவதை இது குறிக்கும். ஓர் அரசன் சாதாரண மனிதனைப் போல் பேசாது, கம்பீரமாக அரச தோரணையில் பேச வேண்டும். இதனை ஆலிவர் கோல்டுஸ்மித் (Oliver Goldsmith) மிகத் தெளிவாகவும், நகைச்சுவையுடனும் கூறியுள்ளார். உடல் பருத்த நடிகை ஒருத்தி தான் மேடையில் நடிக்கும் பொழுது பசியால் சாவதாகப் பார்ப்போரை நம்பச் செய்ய முயன்றால் அக்காட்சியின் தகுதி என்னாவது?

1. J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity* (1934).
2. M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism* (1946).

**DENOTATION:** புறநிலைப் பொருள்

ஒரு சொல்லின் நேர் பொருளை இது குறிக்கும். தற்காலத் திறனாய்வாளர்கள் கருத்துப்படி, ஒரு விஞ்ஞானி எழுதும் மொழிக்கும், ஒரு கலைஞன் எழுதும் மொழிக்கும் முக்கிய வேறுபாடு உண்டு. விஞ்ஞானி ஒரு சொல்லைப் பொருத்தமான புறநிலைப் பொருளில் தான் பயன்படுத்துவான். ஆதலினால் அச்சொல் அது குறிக்கும் கருத்துக்குக் குறியீடாக மட்டும் கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் கலைஞன் பயன்படுத்தும் மொழி உட்பொருளைச் சார்ந்திருப்பதால் ஒவ்வொரு சொல்லும் பொருள் மயக்கத்தை அடிப்படையாக கொண்டதாகவும் பல பொருள்களைத் தருவதாயும் உள்ளது. உதாரணமாக, நரி என்ற சொல்லின் புறப்பொருளின் படி, அது காட்டில் பதுங்கி வாழும் ஒரு சிறிய விலங்கைக் குறிக்கும். நயப் பொருளின் (connotation) படி இச்சொல், தந்திரம், சூழ்ச்சி முதலிய குணங்களைக் குறிக்கும்.
(காண்க **Connotation:** நயப்பொருள்.)

1. William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1947).
2. Allen Tate, "*Tension in Poetry*" in *Reason in Madness* (1935).
3. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (1947).

**DENOUEMENT:** கரை முறுக்கவிழ்வு

முடிச்சு (knot) என்னும் இலத்தீன் மொழியிலிருந்து உருவாக்கப்பட்ட பிரெஞ்சுச் சொல். 'சிக்கவிழ்த்தல்' என்பது இதன் பொருள். இது 1632லிருந்து நாடகத்தின் சிக்கலற்ற கதை முடிவு (neat end of the plot), நாடகத்தில் உள்ள சிக்கல்கள் அனைத்தையும் முடிவில் அவிழ்த்தல், பெரும்பாலும் கடைசிக் காட்சி அல்லது களத்தில் சிதறிக் கிடந்த கதை நிகழ்ச்சிகளை இணையச் செய்தல் முதலியவற்றைக் குறிக்கும். இலக்கியக் கதைகளின் பிற அனைத்து முடிவுகளையும் போலவே முறுக்கவிழ்த்தலைக் கையாளுதலும் கடினமானதாகும். ஆகவே, பெரிய நாடகாசிரியர்களின் கதை முடிவுகள் கூட நம்பத்தக்கவையாக இல்லை என்று திறனாய்வாளர்கள் குறை கூறுகிறார்கள். இன்றைய நாடகங்களின் முடிவுகள், எதற்கும் தீர்வு காணாத தெளிவற்றவையாக அமைக்கப்படுகின்றன. இதனால் தெளிவான உச்சநிலைக்கும் (striking climax) பதிலாக சுவையிறக்கம் (anticlimax) ஏதுவாகிறது. இதன் பொருளை விரிவுபடுத்தி, நாவல்களின் கதைப் போக்கில் சிக்கலான தீர்வைக் குறிப்பதற்கும்

இச் சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது.
(காண்க **Catastrophe:** பேரழிவு)

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1911).
2. Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (1928).
3. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, (1939).
4. Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (1961).

## DESCRIPTION: விரித்துரைத்தல்

ஒரு பொருள், காட்சி, மனிதன் அல்லது கூட்டம் (group) இவற்றின் தோற்றம் அல்லது பண்புகள் பற்றிய விளக்கவுரை. இசைப் பாடலின் (lyric poetry) தலையாய உத்தியாகிய இது வசன கதைகளுக்கும் மிகவும் இன்றியமையாதது. காட்சி அமைப்பில் இடம் பெறும் போது கதையின் காலம், இடம், சமூகச் சூழல் முதலியவற்றை இவ்விரித்துரை குறிப்பிட்டுக் காட்டுகின்றது. இது கதை மாந்தர்களின் உயர்விற்கோ தாழ்விற்கோ கோடி காட்டி அல்லது உயர்வாகவோ தாழ்வாகவோ மாற்றியமைத்து உதவுகிறது. இது கதை அமைப்பின் போக்கிற்குத் தடையை உண்டாக்கியோ அல்லது நீக்கியோ உதவுகிறது.

இவ்வாறு விரித்துரை ஒரு கதைக்கு உருவம் கொடுப்பதில் பெரும் பங்கு வகிக்கிறது. விஞ்ஞானக் கூற்றின்படி மனிதன் உட்பட இவ்வுலகத்தில் உள்ள எல்லா உயிரினங்களும் உயிரியல் பொருள்களும் காலம், இடம் ((space) என்ற இயற்கையின் இரண்டு வரம்புகளுக்குக் கட்டுப்பட்டுள்ளன. இவ்விரு வரம்புக்குள்தான் கதையாசிரியன் தன்னுடைய உலகத்தை உண்டாக்கி அதில் சில காட்சிகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் சித்தரிக்கிறார். இக்காட்சிகளும் நிகழ்ச்சிகளும் வாசகர்கள் நம்ப முடியாத வகையில் இருப்பினும், அவர்கள் உணர்ச்சிவசப்படாமல், 'அவநம்பிக்கையை மனமார ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு' (willing suspension of disbelief) புறநிலை நோக்கில் அவற்றின் உண்மையை உணர வேண்டும் என்பது இலக்கியத் திறனாய்வின் முக்கிய மரபாகும். விரித்துரை இத்தகைய உண்மையை உணர்வதற்கு உதவுகிறது.

விரித்துரை நேர் முகமாகவோ அல்லது கோடி காட்டும் மறைமுகமாகவோ, அடுக்கடுக்காக விளக்கங்கள் கூறுவதாகவோ மனத்தில் படுகின்ற (impressionistic) ஒரு சில விவரங்களாகவோ இருக்கக் கூடும். கதை மாந்தர், செயல் முதலியவற்றுடன் கலந்தளிக்கும் பழைய விரித்துரை முறையை விட தனித்த (pure) வருணனையே தற்காலத்தில் விரும்பப்படுகின்றது.

1. H. Nicolson, *The Art of Description* (1925).
2. Evelyn M. Albright, *Descriptive Writing* (1925) .
3. P. Zinkernagel, *Conditions for Description* (1962).

**DETECTIVE STORY: துப்பறியும் கதை**

மதிநுட்பமும் வினைவலிமையும் கொண்டுள்ள துப்பறியும் நிபுணன் ஒருவனால் ஒரு குறிப்பிட்ட சிக்கலுக்குத் தீர்வு காண்பதாக எழுதப்படும் கதையே துப்பறியும் கதை. பொதுவாக இது கொலையைப் பற்றியதாக இருக்கும். இது ஒரு குறுகிய வரம்புக்குட்பட்டதேயாயினும் வியக்கத்தக்க அளவு பல வகைகளைக் கொண்டுள்ளது. எனினும் துப்பறிதலின் சாரத்தை வரையறுத்துக் கூறுதல் கடினம். அமெரிக்கக் கவிஞரும் சிறுகதை எழுத்தாளருமான எட்கர் ஆலன் போ (Edgar Allen Poe) முதன் முதலில் இதற்குத் தெளிவான வடிவம் கொடுத்தார். பின்னர் தோன்றிய துப்பறியும் கதைகளில் இருவேறு பிரிவுகள் வளர்ந்தன. அவ்விரண்டும் போவின் கதைகளிலிருந்து தோன்றின. ஒருவகை உணர்ச்சிமயமானது. ஒன்றின்பின் ஒன்றாக மயிர்க்கூச்செறியும் நிகழ்ச்சிகளைக் கோத்துக் கடைசி அத்தியாயத்தில் எல்லாவற்றையும் ஒட்டுமொத்தமாக விளக்கும் கதைகள் இவ்வகையைச் சார்ந்தவை. இன்னொருவகை அறிவுமயமானது. ஏறக்குறைய முதல் அத்தியாயத்தில் செயல் நிகழ்ந்திட துப்பறிவோன் ஒவ்வொரு தடயமாகக் கண்டு பிடித்துச் சிக்கலை முடிவில் தீர்ப்பது இவ்வகையாகும். பொதுவாகக் கூறுமிடத்து முன்னது அமெரிக்க வகை; பின்னது ஆங்கிலேய முறை.

1. A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel* (1958).
2. Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (1961).
3. J. Symons, *The Detective Story in Britain* (1962).
4. R. Harper, *The World of the Thriller* (1969).

**DEUS EX MACHINA: தெய்வீகக் குறுக்கீட்டு உத்தி**

இலத்தீன் மொழிச் சொற்றொடர் இது. 'எந்திரத்திலிருந்து வெளிப்படும் கடவுள்' என்பது இதன் நேர் பொருள். ஓர் எந்திரத்தின் உதவியால் தெய்வத்தை அல்லது அத்தகைய பாத்திரத்தை நாடக மேடையில் இறக்கி, அதைத் தலைவன் அல்லது தலைவியைக் காப்பாற்றுவதற்காகவோ அல்லது கதைச் சிக்கலைத் தீர்த்துவைப்பதற்காகவோ நாம் பயன்படுத்தும் உத்தி. இம்முறை பழைய கிரேக்க நாடகங்களில் பழக்கத்தில் இருந்தது. அரிஸ்டாட்டில் இந்த உத்தியை அறிவுக்கு ஒவ்வாதது என்று குறை கூறினர். ஏனென்றால் ஒரு கதையின் சிக்கல் இத்தகைய புறக்குறுக்கீடின்றிக் கதை அமைப்பில் இயல்பாகவே விடுவிக்கப்படவேண்டும் என்பது அவருடைய கருத்து.

சற்றே விரிவான பொருளில் இத்தொடரைக் கொள்வோமாயின் தெய்வக் குறுக்கீட்டை மட்டுமின்றி எதிர்பாரா நிகழ்ச்சிகளையும் (accidents) இது குறிக்கும். நிகழ்ச்சியை முடிப்பதற்கு

செயற்கையாகத் திணிக்கப்படும் முறையை அல்லது உடன் நிகழ்ச்சியை (coincidence) இது தற்போது குறிக்கிறது.

**POETIC DICTION: கவிச் சொல்லாட்சி**

சொல்லாட்சி என்பது பொதுவாக ஓர் இலக்கிய நூலில் சொற்களைத் தேர்ந்தெடுத்து அமைப்பதைக் குறிக்கும். ஓர் ஆசிரியர் அடைய விரும்பும் குறிக்கோளிற்கு ஒப்ப, சொல்லாட்சி மாறுபடக் கூடுமாயினும், எண்ணங்களைப் பிரதிபலிப்பவையே சொற்கள் என்பதே அடிப்படை உண்மை. 'அழகான சொற்கள் கருத்திலும் செயலிலும் ஒளிவிடும் உயிராகத் திகழ்கின்றன' என்று கிரேக்க அறிஞர் லான்ஜைனஸ் வெகு காலத்திற்கு முன்பே (கி.பி. முதல் அல்லது இரண்டாவது நூற்றாண்டில்) கூறியுள்ளார். இந்த நோக்கு சொல்விற்காகவே சொல்லைப் பயன்படுத்தும் வழக்கத்தைப் பலகாலங்களில் ஊக்கியது. இதனால் கருத்தில் கவனம் செலுத்தினால் சொற்கள் தாமே வந்தடையும் என்ற எதிர் எச்சரிக்கைக்கும் இடம் ஏற்பட்டுள்ளது.

சொல்லாட்சி இரு விதிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது:

(i) பொருத்தம்: பொருள் கூறு (theme), மனப்பாங்கு (mood), செயல் நோக்கம் (purpose), வாசகன், பயன் படுத்துவோர் முதலியவற்றிற்குப் பொருத்தமாய் அமைதல்.

(ii) பல்வகை நடை: விறுவிறுப்புத் தளராது கொண்டு செல்ல வேண்டியது இதன் குறிக்கோள். எச்சொல் பொருந்தும் என்பதை முடிவு செய்வது, இதில் உள்ள சிக்கல். அரிதான ஒரு சொல் மிகப் பொருத்தமாய் இருப்பினும் கருத்திலிருந்து வாசிப்போரின் கவனத்தைத் தன்பால் திருப்பிவிடும். மாறாக, பலரும் பயன்படுத்தும் பொதுச் சொற்களைப் (common words) எழுத்தாளன் பயன்படுத்துவதிலும் ஓர் இடர்ப்பாடு உள்ளது. பழக்கத்தின் விளைவாக ஒரு சொல்லின் கருத்துச் செறிவை நோக்காமல் மேலெழுந்தவாரியாக அதைப் புரிந்து கொள்ள நேரிடுகிறது. எனினும் இதனை மனத்தில் கொண்டு பலரும் அறிந்த சொற்களைப் (familiar words) பயன்படுத்துதல் நல்லது. ஏனென்றால் அவற்றின் மூலமே வாசகனின் கவனத்தை மொழி நடை கவரவும் உயர்ந்த கருத்துக்களைத் தரவும் இயலும். ஆனால் தெரிந்த சொற்களையே அடிக்கடி பயன்படுத்தினால் அவை எளிமையாகத் தோன்றினாலுங்கூட, ஏற்கனவே உள்ளவற்றைத் திரும்பக் கூறுவது போல (imitative) ஆகும். எந்தச் சிறந்த சொல்லாட்சியும் பழக்கப்பட்ட சொற்களும் புதிய சொற்களும் விரவிய நேர்த்தியான கலவையே. எல்லா வகை எழுத்துப் படைப்பிலும் பழக்கச் சொற்களைப் பலவகையாகவும் கலந்து பயன்படுத்த வேண்டும். கவிதை வாய்மொழியாகவோ, வரிவடிவாகவோ, சொல்லின் வழியாகவோ வெளியிடப்படுகிறது.

எச் சொற்களைப் பயன்படுத்துவது என்பது ஒரு கேள்வி. இதற்கு இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களின் பதில்களை, அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதையியலில் இருந்தே தொடங்கலாம். கவிதையியலில் அரிஸ் டாட்டில் சொல்லாட்சிக்கு அத்துணைச் சிறப்பிடத்தை அளிக்க வில்லை. ஏனெனில் எண்ணத்தை அலங்கரிப்பவையே சொற்கள் என்பது அவருடைய நோக்காகும். ஆகவே கற்பனைப் படைப்பை விட அது தாழ்ந்தது. எண்ணத்திற்குத் தகுந்தாற்போல் தான் மொழி அமையவேண்டும் என்பதால், அரிஸ்டாட்டிலின் இலக்கி யம் வாழ்க்கையை அது உள்ளதைவிட உன்னதமானதாகவோ (எடுத்துக்காட்டு: துன்பியல் நாடகம்) அல்லது அதைவிடக் கீழானதாகவோ (எடுத்துக்காட்டு: நகைச்சுவை நாடகம்) அல் லது உள்ளது உள்ளபடியே ஆகவோ (எடுத்துக்காட்டு: நடப்பிய லில் அமைந்த நூல்கள்) சித்தரிக்கலாம் என்ற கருத்து, பின்னால் உண்டான உயர்ந்த நடை, தாழ்ந்த நடை, இடைப்பட்ட நடை பற்றிய கொள்கைகளுக்கு அடிப்படையானது.

'எண்ணத்தின் ஆடை மொழி' என்ற நோக்கு, கவிதையில் சொல்லாட்சி பற்றிய பாரம்பரிய இலக்கிய நோக்கைப் பின்னணி யாகக் கொண்டது. கவிதைச் சொல்லாட்சி பற்றிய கருத்து பதி னெட்டாம் நூற்றாண்டில் உண்டாகியது. கவிதை மொழி சாதா ரண மொழியினின்றும் முற்றிலும் மாறுபட்டுத் தனித்தன்மை கொண்டதாக இருப்பது அவசியம் என்று தாமஸ் கிரே (Thomas Gray 1716–71) போன்ற கவிஞர்கள் எண்ணினர். அவ்வாறு பயன் படுத்தப்பட்ட மொழியானது பழமைக் கோலத்தில் (archaic) லத்தீன் சொற்கள் (Latinized) கொண்டு சுற்றி வளைத்துக் கூறும் தன்மை பூண்டது. 'இவ்வகை மொழி செயற்கையானது, இயற் கைக்கு மாறானது' என்று 'தன்னுணர்ச்சி நாடோடிப் பாடல்கள்' (*Lyrical Ballads*) என்னும் கவிதைத் தொகுப்பிற்கான முன்னுரை யில் (1798) வேர்ட்ஸ்வொர்த் எழுதியுள்ளார். உரைநடைக்கும் கவிதை நடைக்கும் அடிப்படையில் யாதொரு மாறுபாடும் இல்லை என்ற கருத்தை அவர் வலியுறுத்தினர். ஆயினும் கவிதைக்கான தனிமொழி உண்டு என்பது இன்றும் நிலவிடும் ஓர் கருத்து. உணர்ச்சியைக் கிளர்த்தும் வகையில் ஒரு கவிஞன் மொழியைப் பயன்படுத்துவதற்கும் விஞ்ஞானத் தன்மையுடன் (அறிவாற்றல் முறையில்) ஒரு விஞ்ஞானி மொழியைப் பயன்படுத்துவதற்கும் உள்ள வேறுபாட்டை ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் தம்முடைய 'இலக்கிய ஆய்வுக் கொள்கைகள்' (*Principles of Literary Criticism*) என்னும் நூலில் விளக்குகிறார். கவிதைச் சொல்லாட்சிக்கும் மற்றவகை இலக்கியப் படைப்பிற்கான சொல்லாட்சிக்கும் 'சொல்லாட்சி' என்னும் வகையில் இன்றியமையாத வேறுபாடு இல்லை என்ற கருத்தில் சற்றே உண்மை இருப்பினும், தற்கால இலக்கிய

ஆராய்ச்சிக் கருத்துப்படி மரத்தில் கட்டை அமைவது போல கவிதையில் மொழி இயல்பாக அமைகிறது. (Language is no more incidental to poetry than wood is to trees) எனக் கூறலாம்.

ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்சின் சொல் முறைத் தத்துவம் (Philosophy of Rhetoric, 1936) வில்லியம் எம்சனின் 'ஏழு வகைப் பொருள் மயக்கம்' ஆகிய இலக்கிய ஆய்வு நூல்கள் புதிய மொழி வழிக் கொள்கைகளை விளக்கியதின் பயனாக கவிதையில் சொல்லாட்சி பற்றிய ஆய்வு முக்கிய இடம் பெற்றுள்ளது. கவிஞன் ஒரு கவிதையை எழுதும் போது பல சொற்களைப் பயன்படுத்துகிறான். இவையெல்லாம் முன்னமேயே பல்வேறு கட்டங்களில் பலராலும் பலகாலமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டவையாகும். எனினும், கவிதையின் உண்மையான கருத்து பயன்படுத்தப்பட்ட இச் சொற்களில் இருக்கின்றதா அல்லது கவிஞன் வேறு கருத்தை அச்சொற்களின் மூலம் படிப்போருக்கு உணரவைக்கின்றானா என்பதே கேள்வி. ஐ. ஏ. ரிச்சட்சின் கூற்றுப்படி, கவிதையின் கருத்து, பல காலமாகப் பலர் பயன்படுத்தி வந்த சொற்களில் இல்லை. மாறாக, கவிதையின் பொருள் அது எழுதப்பட்ட சூழ்நிலையில், கவிதையில் உள்ள ஒரு சொல் மற்றொரு சொல்லோடும், ஒரு சொல் மற்ற அனைத்துச் சொற்களின் மீதும் ஏற்படுத்துகின்ற தாக்கத்தின் விளைவாக வெளிப்படுகின்றது. கவிதையின் கட்டுக்கோப்புக்கும் ஒட்டு மொத்தமான பொருளுக்கும் ஒவ்வொரு சொல்லும் இன்றியமையாதது. எனவே எந்த ஒரு சொல்லையும் வேறொரு சொல்லினால் மாற்றி விடமுடியாது. சொல்லாட்சி என்பது கவிதையின் செயற்கை உறுப்பாக (mechanical unit) தற்போது கருதப்படாமல் கவிதையின் இயல்பிற்கு இன்றியமையாததாய்க் கொள்ளப் படுகிறது.

1. J. Shawcross ed., S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Chapters 14-22 (1907).
2. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language* (1934; 2nd ed. 1961).
3. J. Miles, *The Continuity of Poetic Language* (1951).
4. B. Groom, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges* (1956).

**DIDACTICISM: நீதி போதனைக் கொள்கை**

இலக்கியத்தில் நீதி போதனைக் கொள்கை, இலக்கியம் அறிவுரையளிப்பதற்கா அல்லது மகிழ்வூட்டுவதற்கா என்னும் வினாவுடன் தொடர்புடையது. கவிதையின் முதற் கடமை அறிவுரைதான் என்னும் கருத்து பிளேட்டோ காலத்தில் கிரேக்க நாட்டில் உண்டானது. அப்போது சமூகத்தில் கவிதை ஓர் உன்னத இடத்தைப்

பெற்றிருந்தாலும், கிரேக்க நாட்டின் தலை சிறந்த கவிஞரான ஹோமர், தெய்வங்களை ஒழுக்கமில்லாதவர்களாகச் சித்தரித்திருந்ததால் பிளேட்டோ கவிதையை அறவே ஒதுக்கிவிட்டார். அறிவுரைத் தன்மைகளைப் பற்றிக் கவலைப்படாது, கலையுணர்வின் வெளிப்பாடாகவே கவிதையை அரிஸ்டாட்டில் விளக்குகிறுர். கவிதைக்கு அறிவுரை கூறுதல் இன்றியமையாதது என்று கொள்ளாவிடினும் இலத்தீன் கவிஞர் ஹோரெஸ் (Horace) அதை ஒரு முக்கியமான கடமையாக்குகிறுர். ஒரு கவிஞன் அறிவுரைக் கவோ மகிழ்விக்கவோ அல்லது இரண்டையுமோ செய்யலாம் என்று' கவிதைக்கலை' (*Arts Poetica*) என்னும் தம்முடைய நூலில் அவர் வலியுறுத்துகிறுர். கசப்பான தத்துவத்துளிகளை இனிமையான கவிதைத் தேனில் குழைத்துத்தரும் நீதி போதனைக் கொள்கைக்கு உரோம நாட்டுக் கவிஞரும் தத்துவ ஞானியுமான லுக்ரேஷியஸ் வழிவகுத்தார். இந்நோக்கு பல நூற்றுண்டுகளாக நிலவிற்று.

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டில் ரஸ்கின் (Ruskin) கவிதையின் மூவகைச் செயலாக்கம் பற்றிக் குறிப்பிட்டார்: (i) மனிதர்களின் மத உணர்வை வலியுறுத்துதல்; (ii) ஒழுக்க நிலையை முழுமை பெறச் செய்தல்; (iii) புறத்தொண்டு செய்தல். டால்ஸ்டாய் முதலிரண்டையும் ஆதரித்தார்; மற்றவர்கள் இறுதி இரண்டையும் போற்றினர்.

இருபதாம் நூற்றுண்டுத் தொடக்கத்தில் கலை கலைக்காகவே என்னும் கருத்தைப் பெரும்போக்கான மனப்பான்மை கொண்ட (liberal minded) ஆஸ்கார் ஒயில்ட் (Oscar Wilde), வால்டர் பேட்டர் (Walter Pater) முதலியோர் ஆதரித்தனர். ஏனெனில் இக்கருத்து கலையைப் போலி ஒழுக்கங்களிலிருந்து விடுவிப்பதாக அவர்கள் கருதினர். இதனைக் தவறுனதென்றும் விளம்பர நோக்குடையதென்றும் கூறித் தாக்கிய டி. எஸ். எலியட் இலக்கியத்தில் உயர்வினை மதத்தை அளவு கோலாகக் கொண்டே மதிப்பிட வேண்டும் என்று வாதிட்டார். தொழிலாளிக்கும், முதலாளிக்குமிடையே உள்ள வர்க்கப் போராட்டத்திற்கான ஒரு கருவியே இலக்கியமென்று மார்க்சிய ஆய்வாளர்கள் கணிக்கின்றனர். சிறந்த கலைப் படைப்புகள் நீதிபோதனையையும் கலையுணர்வையும் தன்னியல்பாகவே தம்முள் கொண்டிருக்கின்றன என்பதைப் பெரும்பாலான சிறந்த இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். அறிந்தே செய்யும் நீதி போதனை பிரச்சாரமாக மாறிவிடுமாதலால், இலக்கியத்தின் தரத்தைக் குறைத்து விடும்.

1. 'Didactic Poetry', *Oxford Classical Dictionary*.
2. Dwight L. Durling, *The Georgic Tradition in English Literature* (1935).

3. R. S. Crane (ed.) *Critics and Criticism* (1952). pp. 63–68 and pp. 589–594.

**DIRGE:** துயரப்பாடல்
இரங்கற்பா என்பது இறந்தோருக்காக வருந்திப் பாடும் இசைக் கவிதை அல்லது பாடல். தொடக்க காலத்தே இறந்தோரைப் புகழ்ந்து ஈமச்சடங்கு விருந்தில் பாடப்பட்ட பாட்டாகும். பழங் கிரேக்க உரோமானியக் காலத்தில் பலர் சேர்ந்து பாடும் குழுப் பாடல்களும் (threnody), ஒருவரே பாடும் தனிப் பாடல்களும் (monody) கூட இவ்விரங்கற்பாக்களாகவே விளங்கின. பிற்காலக் கிரேக்க இலக்கியத்தில் இப்பாட்டுச் சாதாரண அவலச் சுவை இசைப் பாடலாக (mournful lyric) நாட்டுப் பாடல் தன்மை களுடன் நிலவியது.
(காண்க **Elegy:** இரங்கற்பா)

**DISSOCIATION OF SENSIBILITY:** உணர்வு நிலைப்பிரிப்பு
டி. எஸ். எலியட்டால் உண்டாக்கப்பட்டுப் பெரிதும் பயன்படுத் தப்பட்ட இலக்கிய ஆய்வுத் தொடர் இது. பதினேழாம் நூற் றாண்டுக் கவிஞர்களான டன் (Donne) குழுவினரைப்பற்றிய திற னாய்வுக் கட்டுரையில் (1924) இச்சொல் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. டன் போன்ற நுண்புலக் (Metaphysical) கவிஞர்கள் எவ்வகை அனுபவத்தையும் தன்மயமாக்கும் ஒருவகை இயந்திர நுட்ப உணர்வைப் (mechanism of sensibility) பெற்றிருந்தனர். அவர் கள் தங்கள் உணர்வுகளைத் தாமே 'சிந்திக்கும்' திறனுடையரா யிருந்தனர். உணர்ச்சிகளை உணர்ச்சிகளாகவே முன்னிலைப் படுத் தாமல், அக்கருத்துகளைச் சிந்தனையின் தாக்கமாகவே டி. எஸ். எலியட் கருதினாலும் இதனை உணர்வுக்கட்டு (association of sensibility) என்று நாம் குறிப்பிடலாம். ஆனால் எலியட்டின் கூற் றுப்படி, நுண்புலக் கவிஞர்களுக்குப் பின் வந்த மில்டன், ட்ரை டன் (Dryden) முதலியோர் காலத்தில் உணர்வு நிலைப்பிரிப்பு ஏற் பட்டது. அதன் விளைவாகக் கவிஞனின் உள்ளுணர்வில் (con-sciousness) சிந்தனையும் (thinking) உணர்ச்சியும் (feeling) வேறு பட்டு நின்றன. எனவே எண்ணமும் உணர்ச்சியும் பின்னர், தோன்றிய கவிதைகளில் பிரிந்து நின்றன. அதற்குப் பின் ஆங்கி லக் கவிதை இக் குறைபாட்டிலிருந்து விடுபடவே இல்லை என்பது எலியட்டின் கூற்று. தற்காலக் கவிதையில் எலியட் போன்றோர் டன் போன்ற பதினேழாம் நூற்றாண்டு நுண்புலக்கவிஞர்களின் ஒன்றுபட்ட உணர்வு நிலையை (unified sensibility) மீண்டும் நிலை நிறுத்த முயன்றனர். ஏனென்றால் அவர் தம் கருத்துப்படி, உணர்வு நிலையில் தோன்றும் உணர்ச்சியும் சிந்தனையும் இரண்டறக்

கலந்ததே நல்ல கவிதையாகும். ஆனல் இவ்வுணர்வு நிலைப் பிரிப்பு (dissociation of sensibility) எலியட்டின் ஆர்வமிக்க சீடர் களால் புனிதக் கொள்கையாக மாற்றப்பட்டது. நெறி முறை செறிந்த இலக்கிய ஆய்வாளர் பலர், இக்கருத்தை மிகக் கடிந்து குறை கூறினர். பதினேழாம் நூற்றுண்டில் உணர்வு நிலைப்பிரிப்பு உண்மையாக நிகழ்ந்ததெனச் சரித்திர நிகழ்ச்சியாகக் கூறு வதற்குச் சான்று இல்லை என்று இவர்கள் எடுத்துரைத்தனர். மேலும் ஒன்றுபட்ட உணர்வு நிலை (unified sensibility) என்பது நுண்புலக் கவிதைக்கு மட்டும் உரித்தான ஒரு தன்மையன்று. எந் தச் சிறந்த கவிதையிலும் அது இன்றியமையாததாய் இருப்பது வெளிப்படையாகும்.

1. T. S. Eliot, "*The Metaphysical Poets* ", *Selected Essays* (1944).
2. ———"Milton II" ,*On Poetry and Poets* (1957).
3. F. W. Bateson, "Dissociation of Sensibility", *Essays in Criticism I* (1951) and II (1952).
4. Frank Kermode, *Romantic Image* (1957).

## DISSONANCE: இசைபேதம்

இனிமையற்ற, முரண்பட்ட சத்தங்கள் அல்லது அத்தகைய ஒலி களைப் பொருத்திக் காட்டுதல் என்பதே இசைபேதம் ஆகும். ப்ரௌனிங் (Browning) போன்ற கவிஞர்கள் சில சிறப்பான விளைவு களுக்காக இசை பேதத்தைப் பயன்படுத்தினர்.
(காண்க **Assonance:** உயிர் மோனை)

## DOGGEREL: கீழ்த்தரக் கவிதை

கரடு முரடானதும், பண்படாததுமான செய்யுளை இச்சொல் குறிக்கும். சில சமயங்களில் இச் செய்யுள் எதிர்பாராமலேயே நகைச்சுவையாயும் அமைவதுண்டு. அங்கதம், நகைச்சுவை ஆகிய இலக்கிய விளைவுகளை உண்டாக்குவதற்காக இதனைச் சிறந்த கவி ஞர்களும் கையாளுவதுண்டு.

## DOMESTIC TRAGEDY: குடும்பத்துன்பியல் நாடகம்

வாழ்க்கையை ஒட்டிய இலக்கிய நடையுடையதாகவும் நகைச் சுவையற்றதாகவும் அமைந்த நாடகம் இது. 18 ஆம் நூற்றுண் டில் இவ்வகை நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. இதன் தலைவன் சமூ கத்தின் நடுத்தர அல்லது அதற்குக் கீழ்ப்பட்ட வகுப்பைச் சேர்ந் தவனுக இருப்பான். இதன் நிகழ்ச்சிகளில் பெரும் அரசியல் பூசல்கள் இரா. தனி மனிதனை பற்றிய அல்லது குடும்பத்தைப் பற்றியவையாக அவை அமையும். நிகொலெஸ் ரோவின் (Nicholas

Rowe, 1674–1718) 'கழுவாய் மேற்கொண்ட அழகி' (*The Fair Penitent*) குடும்பத்துன்பியல் நாடகத்திற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு.

**DRAMA:** நாடகம்

செயல் (action) என்ற பொருள்படும் கிரேக்கச் சொல்லில் இருந்து பிறந்தது. இதன் நேர் பொருளின்படி, கதையில் வரும் பாத்திரங்கள் நடிகர்கள் ஏற்றுக் குறிப்பிடப்பட்ட செயலைச் செய்து எழுதப்பட்ட வசனங்களைப் பேசிக் கலையரங்கில் நடிப் பதற்கான அமைப்பைக் கொண்டது. நாடகத்திற்குப் பலவாறு விளக்கம் கூறலாம்.

(i) அரிஸ்டாட்டிலின் விளக்கப்படி பார்க்கும்போது 'ஹேம்லட்' போன்ற சிறந்த துன்பியல் நாடகம் முதல் இன்பியல் நாடகங் களில் காணப்படும் நகைச்சுவை நிகழ்ச்சிகள் ஈறாக உள்ள 'பாவனை'யை (imitation) இது குறிக்கும்.

(ii) குறிப்பாகக் கூறுமிடத்து நடிகர்களால் நடிப்பின் மூலம் விளக்கப்பட வேண்டிய வகையில் எழுதப்படுவது இந்நாடகம்.

(iii) பொதுவாகப் பலர் சேர்ந்து சில கதைப் பாத்திரங்களா கத் தோன்றிப் (impersonality) பிறர் முன்னிலையில் நடிப்பது நாடகமாகும். இவ்வாறு நாடகம் தோன்றுதற்குப் பல உட்கோள் கள் உண்டு. பழைய கிரேக்க நாடகங்களில் இந்நடிப்புச் சடங்கு களை அடிப்படையாகக் கொண்டும், மதத்தொடர்போடும் இருந் தது. அல்லது முற்றிலும் பொழுது போக்கு நோக்கம் உடைய தாக விளங்கியது. எப்படி இருப்பினும் கதையில் வரும் பாத்தி ரங்களைப் போல நடிப்பது என்பதே நாடகத்தின் முதல் மூலக் கூறு. இதன் இரண்டாவது மூலக் கூறு நாடகத்தைக் காணும் அவையினர். நாடக ஆசிரியர் நாடகம் எழுதும் போது நாடகம் காணவரும் மக்கள் கூட்டத்தை தம் மனத்திற்கொள்ள வேண்டும்.

நாடகம் என்ற சொல் நடுநிலைப் பொருளிலேயே (neutral sense) பொதுவாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதன்படி நாடகம் என்பது நடிகர்களால் நடிப்பின் மூலம் விளக்க வரும் ஒன்று. தற்காலத்தில் அந்த 'ஒன்று' எனக் குறிப்பிடப்படுவது உரை யாடலே. இந்நாடக உலகம் துன்பியல் நாடகம் முதல் உணர்ச்சி பூர்வ நாடகம் வரையிலும் (melodrama) இன்பியல் முதல் கேலிக்கூத்து (farce) நாடகம் வரையிலும் விரிகின்றது.

சபையோர் முன் நடிகர்களால் நடிக்கப்பட்டதால் நாடகம் பொதுவாக ஒரு மரபிற்குக் கட்டுப்பட்ட அமைப்பாக (conventional in form) உள்ளது. நடிக்கும் நடிகர்கள் உண்மையில் அவர்கள் ஏற்றிருக்கும் கதைப் பாத்திரங்கள் அல்லர் என்னும் உணர்வே இம் மரபிற்கு அடிப்படை.

மரபமைப்பில் நின்ற பழைய நாடகங்கள் செய்யுள் நடையில்

இயற்றப்பட்டன. பதினாரும் நூற்றாண்டில் இன்பியல் நாடகத்தில் தான் முதலில் உரை நடை கையாளப்பட்டது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் நடுத்தர மக்கள் நாடகம் காணும் அவையோர்களாக மாறியதால் அக்காலப் பிரச்சினைகள் பற்றியே பெரும்பாலான நாடகங்கள் எழுந்தன. உரைநடை அதிகம் பயன் படுத்தப்பட்டது. இதுவே தற்கால நடப்பியல் நோக்குடைய (realistic) உரைநடை நாடகத்திற்கு அடிகோலியது. உரை நடை நாடகங்கள், செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தாலும் செய்யுள் நாடகங் கள் அரங்கத்திலிருந்து மறைந்துவிடவில்லை.

முன்னர் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட வாழ்வியல் உண்மைகளுக்கு எதிர்ப்புத் தோன்றியதால், சென்ற சில ஆண்டுகளாக, நிலை பெற்ற நாடக அமைப்புக்குப் (established dramatic form) பலத்த மறுப்புகள் பல தோன்றலாயின. சில ஆசிரியர்கள் கதை அமைப்பைப் புறக்கணித்தனர். சிலர் கதைப் பாத்திரங்கள் இருப் பதையே ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. நாடக வகைகள் பல கைவிடப் பட்டன. சில சமயங்களில் மாற்றுவகைகள் உருவாக்கப்பட்டன. சிற்சில சமயங்களில் உரையாடலுக்குப் பதில் நடிப்பே பயன்படுத் தப்பட்டது. 'கவிதை' என்னும் சொல் நாடக அடிகளைச் சுட்டப் பயன்படுத்தப்படாமல் நடிகரின் நடிப்பிற்கே (movements) பயன் படுத்தப்பட்டது. நாடகத்தைப் பற்றிய இத்தகைய தற்கால அநு பவங்களினால் பழைய நாடக நியதிகளிலும் சிறப்புக்களிலும் இன்றையக் காலத்தினருக்கு நம்பிக்கையற்று விட்டதாகத் தோன்றுகிறது. ஆனால் உண்மை என்னவென்றால், அண்மைக் காலத்தில் படைக்கப்பட்ட நாடகங்களை நோக்குங்கால், அவற்றின் அமைப்பிலும் (form) பொருளிலும் (content) முதற்கண் அவை மிகவும் கட்டுப்பாடற்றவை போல் தோன்றினும், அவற்றின் தன்மைகளைக் கூர்ந்து நோக்கினால் அவைகளுக்கும் பழம் பெரும் நாடகங்களுக்கும் பண்புத் தொடர்புகள் இருக்கின்றன என்பது விளங்கும்.

1. A Nicoll, *The Development of the Theatre* (1937).
2. C. Brooks and R. B. Heilman, *Understanding Drama* (1948).
3. D. Donoghue, *The Third voice: Modern British and American Verse Drama* (1959).
4. John Gassner, ed., *Ideas in the Drama* (1964).
5. B. H. Clark, *European Theories of the Drama* (1966).
6. Raymond Williams, *Drama From Ibsen to Brecht* (1969).

## DRAMATIC MONOLOGUE: நாடகத்தன்னுரை

ராபர்ட் பிரௌனிங் (*1812-89*) என்ற ஆங்கிலக் கவிஞரால் நன்கு செம்மைப்படுத்தப்பட்ட தனிநிலைப்பாடல் வகையை இது குறிக்

கும். ஆனால் இதை முதலில் பயன்படுத்தியவர் பிரௌனிங் அல்லர். எனினும் தம்முடைய நாடகத்தனி நிலைக் கவிதைகளில் நாடக உடனடி உணர்வையும் (dramatic immediacy) மனநிலையை ஆழ்ந்து நோக்கும் (psychological penetration) தன்மையையும் ஒரு சேரப் பயன் படுத்தியவர் இவரே. இவரது நாடகத்தன்னுரைகள் கீழ்க் கண்ட பண்புகள் உடையன.

(i) கவிக்கூற்றாக அல்லாமல் ஒரு தனி மனிதன் ஒரு குறிப் பிட்ட சூழ்நிலையில் நெருக்கடியான நேரத்தில் (critical moment) பேசுவது போல் அமையும் கவிதை. 'என்னுடைய முந்திய கோமகள்' ('My Last Duchess') என்னும் நாடகத் தன்னுரையில், தன்னுடைய முதல் மனைவியை இரகசியமாகக் கொன்று விட்ட தாகச் சந்தேகிக்கப்படும் ஒரு கோமகன், இன்னொரு கோமகனின் பெண்ணை மணப்பதற்கு அவனுடைய தூதுவனிடம் மிகச் சாதுரியமாக பேரம் பேசுதல்.

(ii) இத்தனி மனிதன் வேறு ஒருவருடனோ பலருடனோ பேசி விவாதித்துச் செயல்படுகிறான். ஆனால் தன்னுரை பேசுவோனின் பேச்சில் உள்ள குறிப்பிலிருந்து மட்டுமே பிறர் இருப்பதையும் அவர்கள் பேசுவதையும் செய்வதையும் நாம் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

(iii) தன்னுரை கூறுவோன் பேச்சின் போக்கிலேயே அவனு டைய இயல்புகளையும் மனப்பாங்கையும் அவனை அறியாம லேயே வெளிப்படுவதைச் சுட்டிக்காட்டும் வகையில் நாடகத் தன்னுரை அமைய வேண்டும்.

பிரௌனிங் தம்முடைய சிலதனி நிலைக் கவிதைகளில் ('Soliloquy of the Spanish Cloister', 'Caliban upon Setebos') இரண்டாவது குறிப்பிட்டுள்ள தன்மையை விட்டுவிட்டார். ஆனால் நாடகத் தன்னுரைக்கும் நாடக இசைப் பாடலுக்கும் உள்ள இன்றி யமையாத வேறுபாடுகளைப் புலப்படுத்தும் வகையில் மேலே குறிப்பிட்டுள்ள முதலாம் மூன்றும் பிரிவுகளைப் பயன்படுத்துகிறார்.

'திருத்தொண்டு' (The Canonization) 'தெள்ளுப் பூச்சி' ('The Flea') போன்ற ஜான் டன்னின் கவிதைகள் நாடகத் தன்னுரைக் கவிதைகளை ஒட்டி அமைந்து இருப்பினும், முக்கியமான ஓர் இன்றியமையாத தன்மையைக் கொண்டில. பாத்திரம் தன்னை அறியாமல் தன்னை வெளிப்படுத்தும் தன்மையைவிட ஜான் டன்னின் இக்கவிதைகள் பேசுவோனின் விரிவான மதி நுட்பமான விவாதத்தில் தான் ஊன்றி நிற்கின்றன.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பிரௌனிங் போலவே டென்னி சனும் (Tennyson) 'யூலிசஸ்' ('Ulysses') முதலிய நாடகத் தன்னுரைக் கவிதைகளை இயற்றினார். ராபர்ட் ப்ராஸ்ட் (Robert Frost), எஸ்ரா பௌண்டு (Ezra Pound), ராபர்ட்

லோவெல் (Robert Lowell) போன்ற அமெரிக்கக் கவிஞர்கள் இருபதாம் நூற்றுண்டில் இக் கவிதை முறையினைப் பயன் படுத்தி யுள்ளனர். டி. எஸ். எலியட்டின் 'ஜே. ஆல்பிரெட் ப்ரூப்ராக்கின் காதல் கவிதை' ('The Love Song of J. Alfred Prufrock') இன்றை நாள் நாடகத்தன்னுரைக்கு மிகச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டு. (காண்க **Monologue:** முன்னிலைக் கூற்று)

1. Benjamin Fuson, *Browning and His English Predecessors in the Dramatic Monologue* (1948).
2. Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957).

**DRAMATURGY:** நாடக இலக்கணம்

நாடகத்தை எழுதும் முறை. இச்சொல் நாடகம் எழுதும் முறையை மட்டுமல்லாது, சில சமயங்களில் நடிப்பையுங்குறிக்கும்.

**DREAM VISION:** கனவுக்காட்சி

இடைக்காலக் (medieval) கவிஞர்களால் பெரிதும் கையாளப்பட்ட கூற்று (narrative) அமைப்பு இது. வசந்தகாலச் சூழ்நிலையில் கதை சொல்வோன் துயில் கொள்கிறுன். தான் விவரிக்க இருக்கும் நிகழ்ச்சிகளை அவன் கனவில் காண்கிறுன் பெரும் பாலும் அவனுடைய வழி காட்டி ஒரு விலங்கு அல்லது மனிதன். அங்கு நிகழ்வதாகக் கூறப்படும் நிகழ்ச்சிகளில் குறைந்தது ஒரு பகுதியாவது உருவகக் கதையாக அமையும்.

இத்தாலியப் பெருங்கவிஞன் தாந்தேயின் (Dante) 'தெய் வீக மகிழ்முடிவுக்கதை' (*The Divine Comedy*) ஒரு கனவுக் காட்சி. லாங்லாண்டின் (Langland) 'பியர்ஸ் ப்ளௌமன்' (*Piers Plowman*), சாஸரின் (Chaucer) 'கோமகளின் நூல்' (*The Book of the Duchess*) என்பன இதற்குரிய ஆங்கில இலக்கிய மேற்கோள்கள். இடைக்காலத்திற்குப் பிறகு கனவு உருவகக் காட்சி (Dream Allegory) யின் பெருமை மங்கியது; ஆனால் மறையவில்லை என்பதற்கு ஜான் பன்யன் (John Bunyan) எழுதிய 'இரட்சணிய யாத்திரிகம்' (*Pilgrim's Progress*) சான்று. லுவிஸ் காரலின் (Lewis Caroll) 'அதிசய உலகில் ஆலிஸ்' (*Alice in Wonderland*) என்னும் நூலும் ஒரு கனவுக் காட்சியே. ஜேம்ஸ் ஜாய்சின் (James Joyce) 'ஃபின்னெகன்ஸ் வேக்கும்' (*Finnegans Wake*) ஒரு பெரிய பிரபஞ்சக் கனவு (cosmic dream) ஆகும்.

**ELEGY:** இரங்கற்பா

தொன்மைக்காலக் கிரேக்க, இலத்தீன் இலக்கியங்களில் 'இரங் கற்பா' ஒரு வகை யாப்பிலமைந்த அடியையே முதலில் குறித்து

நின்றது. சாவைப் பற்றி மட்டுமன்றி காதல், போர் ஆகிய வற்றையும் பாடுபொருளாக கொண்டு இப் பா விளங்கியது. 16-ஆம் நூற்றுண்டிலிருந்து ஆங்கில இலக்கியத்தில் இரங்கற்பா குறிப்பிட்ட ஒருவரின் மறைவிற்காக இரங்கி, கையறு நிலையில் பாடப்படும் பாடலைக் குறிப்பதாயிற்று. சான்றுக, அக்காலத்தில் தோன்றிய, அரசி எலிஸபெத்தின் அவைக் களக் கவிஞர் ஸர் பிலிப் ஸிட்னி என்பவரது மறைவைப்பற்றி எட்மெண்ட் ஸ்பென்ஸர் என்ற கவிஞர் ஆக்கித்தந்த 'அஸட்ரொபெல்' (Astrophel) என்ற பாடலைக் காட்டலாம். 1637இல் புகழ்மிக்க ஆங்கில கவிஞர் மில்டன் புனைந்து பாடிய 'லிஸிடஸ்' (Lycidas) என்ற கவிதையின் தோற்றத்திற்குப் பிறகு ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டது. கையறு நிலையில் அழுகையாக அல்லது துயரை வெளிப்படுத்தும் போக்கில் வரும் இரங்கற் பாவிக்குப் புறச்சூழல் அல்லது மலை யடிவாரச் சூழலை அமைத்துப் பாடும் வழக்கு உண்டாயிற்று. பிற்காலத்தில் கீட்ஸின் மறைவுபற்றி ஷெல்லி எழுதிய 'அடோ னிஸ்' (Adonis-1821) என்ற நீண்ட கவிதையும், ஆர்னெல்டு எழுதிய 'தர்ஸிஸ்' (Thyrsis—1867) என்ற கவிதையும், மில்ட னின் 'லிஸிடஸ்' என்ற பாடலை அடியொற்றி அமைந்தன. மறைந்து போனவரை ஒரு ஆடுமேய்ப்பவனுக்கு ஒப்பிட்டும், தொன்மைப் புராணச் சம்பவங்களையும், பாத்திரங்களையும் புகுத் தியும், பூவுலகு முழுவதுமே துக்கத்தில் ஆழ்ந்திருப்பதாகச் சித்த ரித்தும், மறைந்தவரைத் தாங்கிச் செல்லும் சவப்பெட்டியின் மீது அலங்கரிக்கும் பூக்களைப் பற்றிய வர்ணனையைத் தந்தும் பாடு வதை அவை சிறப்பான கூறுகளாகக் கொண்டன. தாமஸ் கிரே என்ற ஆங்கிலக் கவிஞனை மிக்க புகழிலேற்றிய 'கல்லறைத் தோட் டத்தில் பூத்த இரங்கற்பா' ('Elegy Written in a Country Churchyard' 1750) என்ற பாடல், இத்தகைய இரங்கற்பாக்களி லிருந்து பாடு பொருளில் வேறுபடுகிறது. இதன் பாடு பொருள் எந்தத்தனி மனிதருமல்ல. ஒரு வகை வாழ்க்கை மரபே. சிந்திக்கும் போக்குடைய மனத்தின் இயல்பான வடிவமே 'இரங்கற்பா' என்று கோல்ரிட்ஜ் பிற்காலத்தில் இதனை விளக்கினுர்.

ஆகவே, குறிப்பிட்ட ஒருவரின் மறைவிற்காகப் பாடப்படும் கவிதையை மட்டுமன்றி அதற்கிசைந்த மன நிலைமையையும் மொழி நடையையும் 'இரங்கற்பா' என்ற தொடர் குறிப்பதாயிற்று. இந்த வரையறையைக் கொண்டு இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர் கள் அனைத்துக் காலத்திலும் தோன்றிய துன்பச் சாயை படர்ந் துள்ள எல்லாக் காலத்துப் பாடல்களையும் 'இரங்கற்பா' என்ற தொடர்க்குள் அடக்குகின்றனர்.

1. C. M. Bowra, *Early Greek Elegists* (1938).
2. T. B. Harrison, *The Pastoral Elegy* (1939).

3. G. Luck, *The Latin Love Elegy* (1960).
4. A. F. Petts, *The Elegiac Mode* (1967).

**EMENDATION:** பாடபேதம்

மூலநூல் ஒன்றின் ஒரு பாடம் பிழையாகத் தோன்றும்போது, மாற்றாகத் தரப்படும் பாடம் 'பாட பேதம்' என அழைக்கப் படுகிறது. இப்படித் தரப்படும் பாடபேதம் மூல நூலிற் பிழை எவ்வாறு வந்தது என்பதை ஒப்புக் கொள்ளத்தக்க வழியில் உணர்த்தி நிற்க வேண்டும். குறிப்பிட்ட இடத்தில் நூலின் மரபு, காலம் ஆகியவற்றுக்குப் பொருந்துவதாகவும், அப்பாடபேதம் இருக்க வேண்டும்; பொருளை நன்கு வளர்க்கவும் உதவவேண்டும்.

ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களுக்கே அதிகமான பாட பேதங்கள் வந்துள்ளன. இதற்குக் காரணம் ஷேக்ஸ்பியரின் நாட கங்களில் நமக்குக் கிடைத்தவை எல்லாம் அச்சுப் பிரதிகளே (1623); கையெழுத்துப் பிரதிகள் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை.

பதிப்பாசிரியருக்கு ஓரிலக்கியத்தின் மூல பாடங்களைத் தமது விருப்பம், கொள்கைகளுக்கேற்ப மாற்றிக் கொள்ளும் உரிமை இல்லை. கம்பனில் இத்தகைய தவறான பாட வேறுபாட்டு முயற் சிகள் பல நடந்துள்ளன.

**EMOTIVE LANGUAGE:** உணர்ச்சிப் பூர்வமான மொழி

எழுத்து மொழி இருவகைப்படும். ஒன்று உணர்ச்சி வயத்தில், பிறரி டம் உணர்ச்சியூட்டும் வகையில் எழுதுவது. இது எழுத்தாளனின் மொழி. மற்றது, உணர்ச்சிக்கிடமேயில்லாமல் அப்பட்டமாகச் செய்தியைத் தரும் மொழி. இது விஞ்ஞானியின் மொழி. இப் போது கைவிடப்பட்ட இப் பாகுபாட்டை முதன் முதலாக ஏற்படுத்தியவர் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் ஆவார்.

ஆங்கில அறிஞரும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் திறனாய்வுத் தந்தையுமான ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸும் வேறு சில அறிஞர்களும் ஒரு நூலில் கையாளப்படும் சொற்களிலுள்ள அடிப்படையான வேறு பாட்டைக் கீழ்க்கண்டவாறு சில ஆண்டுகள் வலியுறுத்தி வந்தனர்.

(i) உணர்ச்சி வயத்தில் எழும் சொற்கள்;

(ii) கருத்துகளைத் தாங்கி வரும் குறியீட்டுச் சொற்கள். உணர்ச்சி வயத்தில் எழும் சொற்கள் எழுத்தாளனின் மனப்பாங் கைக் குறிப்பன. குறியீட்டுச் சொற்கள் கருத்தைச் சுட்டும் கருவி களாக விளங்குவன. இவற்றுள், முன்னது பழைமையான கொள்கையாகும். இச்சொற்கள், பேசுபவனது உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கோ குறிப்பிடுவதற்கோ பயன்படுபவை யாகும். கேட்பவரிடம் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடுவதற்கும் அவை

பயன்படும். இதுதான் இலக்கியத்திலும், அதைத் சார்ந்த கலை களிலும் பயன்படுத்தப்படும் சொற்களின் செயல் ஆகும்.

பிற்காலத்தில் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் 'ஒரு பக்கத்தைப் படிப்ப தெப்படி' ('How to read a page') என்ற கட்டுரையில், சொற்கள் நான்கு வகையான பொருளைத் தர முடியும் என்று கூறி நம்மால் எத்தனை வகைகளில் வேறுபடுத்திக் காட்ட முடியுமோ அத்தனை வகைகளிலும் மொழியினைப் பயன் படுத்தலாம் என்று எடுத்துக்காட்டுகிருர்.

(காண்க **Four Meanings:** நால் வகைப் பொருள்)

1. C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (1923).
2. B. M. Charleston, *Studies in the Emotional and Affective Means of Expression in Modern English* (1960).

**EMPATHY AND SYMPATHY:** ஒத்துணர்வும் பரிவுணர்வும்

ஒத்துணர்வு பற்றிய கருத்து 19ஆம் நூற்றுண்டில், ஜெர்மனியில் வளர்ச்சியுற்றது. கலைப்படைப்பொன்று அதனுள் பொதிந்துள்ள மனநிலைகள், உணர்ச்சித்துடிப்புகள் ஆகியவற்ரேடு சுவைஞனை ஒன்றும்படியாகத் தூண்டுகின்ற இயல்பினை ஒத்துணர்வென்ற சொல் குறிக்கும். நாம் நம்மையறியாமலே ஒரு பொருளுடன் ஒன்றிக் கொள்ளுந் தன்மை என்பது இதன் விளக்கமாகும். உள வியலில் இது ஒரு பரவலான கொள்கை. ஏனென்ருல், அன்ருட வாழ்வில் பல சூழல்கள் இத்தகைய ஒத்துணர்வைத் தூண்டு கின்றன.

கலைப் படைப்பொன்று சுவைஞர்களைத் தன்பால் ஈர்ப்பதன் காரணமே இவ்வொத்துணர்வு எனச் சிலர் கருதுகின்றனர். ஆகவே இதுவும் முருகுணர்ச்சியின் ஓர் அளவையாகக் கருதப் படுகின்றது.

தமிழிலக்கியத்தில் அகத்துறையில் இந்நிலை அதிகமாகப் பயிலப் படுகிறது. பக்தி இலக்கியத்தில் அகத்துறைக்கண், தலைவியாகப் பாவித்துக் கொண்டு பாடும் துறையில் இது பெருவழக்காகி நிற் கிறது. சான்ருக, நம்மாழ்வார் தம்மை நாயகியாக்கி, திருமால் வாராமையால் அடைந்த பிரிவின் காரணமாக இரங்கிப் பாடும் பாட்டு ஒன்றில் நாரையைப் பார்த்துப் பாடுவதைக் காணலாம்.

> வாயுத்திரை உகளும் கானல் மடநாராய் நீயும் திருமாலால்
> வஞ்சம் கோட்பட்டாயோ!...
> ஆயும், அமருலகும் துஞ்சியும் நீ துஞ்சாயால்!

பரிவுணர்வு என்பது பிறர்பால் இரங்கும் மனப்பாங்கைக் காட் டும்; ஆனுல் அது பிறன் ஒருவனது மனத்தினுள்ளே நிகழும் உணர்ச்சியோடு ஒன்றுதல் அன்று. மாருக மற்றவரது உணர்ச்சி

களையும் தமது உணர்ச்சிகளாகக் கருதுதல் ஆகும். இந்தப் பரிவுணர்வு மனித வர்க்கத்தின் மீதும் விலங்கினத்தின் மீதும் ஏற்படலாம்.

(காண்க **Sympathy:** பரிவுணர்வு)

1. R. H. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley* (1949), Chapter 4.
2. A. B. Barshay, *Empathy* (1964).

**ENLIGHTENMENT:** அறிவொளி இயக்கம்

வாழ்க்கையின் பல்வேறு முக்கியமான சிக்கல்களையும் தீர்த்துப் பல்வேறுபட்ட இன்றியமையாத வாழ்க்கை நியதிகளையும் தர வல்லது மனிதனின் பகுத்தறிவே. இந்நம்பிக்கையில் வேரூன்றிய இலக்கியம், தத்துவம் ஆகியவற்றில் 17, 18ஆம் நூற்றுண்டுகளில் நிலவிய ஒரு போக்கே இது. இப்படி அறிவைச் செலுத்துவதால், மூட நம்பிக்கைகளும் ஊறிப்போன விருப்பு, வெறுப்புக்களும், அப்பட்டமான அநாகரிகத்தன்மைகளும், விலகி ஓடும் என்று நம்பப்பட்டது. மேலும், இப்போக்கே மனிதன் ஒவ்வாத பழைய மரபுகளினின்றும் சமய ஆதிக்கத்தினின்றும் விடுவிக்கும் என்றும் இவ்வுலகில் இலட்சிய வாழ்வினை அமைக்க அது மனிதனை ஆயத்தமாக்கும் என்றும் நம்பப்பட்டது. இங்கிலாந்தில், இந்த இயக்கம் பேகன் காலந் தொடங்கி தத்துவ வல்லுநர் லாக் (Locke) வழி தொடர்ந்து பிறகு 18ஆம் நூற்றுண்டுச் சிந்தனையாளர்கள் வரை வந்துள்ளது. இத்தகைய சிந்தனையாளர்களின் உரைநடை பொதுவாகப் பார்க்கும்பொழுது தெளிவும், கண்ணியமும் ஒரு வகை முறைமையும் உடையதாகக் காணப்படுகிறது.

1. Ernest Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* (1932).
2. Basil Willey, *The Eighteenth Century Background* (1950).
3. Peter Gay, *The Age of Enlightenment* (1966).

**EPIC:** காப்பியம்

தமிழில் இதைக் 'காப்பியம்' எனக்குறிப்போம். சமஸ்கிருதத்தில் இதை 'இதிஹாஸம்' என்று குறிப்பர். வட மொழியில் 'காவ்யம்' என்ற சொல்லால் குறிப்பிடும் நூல்களுக்கும், தமிழில் 'காப்பியம்' என்று குறிப்பிடும் நூல்களுக்கும் சிறிது வேறுபாடு உண்டு. அந்த வேறுபாடு நூல்தரும் 'சுவை' அடிப்படையிலும் (ரஸபாவம், ரஸாநுபவம்) சுவைஞனின் கொள்ளும் திறன் அடிப்படையிலும் பயிலப் பெறுவது ஆகும். பொதுவாகத் தமிழில் காப்பியம் எனப்படுவது வடமொழியில் 'இதிஹாஸம்' என்றே வழங்கப் பெறுகின்றது.

ஆங்கிலத்தில் காப்பியம் என்று குறிப்பிடுகின்ற சொல் 'EPIC' தோன்றியபோது 'வார்த்தை' என்று பொருள்படும் 'ஈபாஸ்'

(epos) என்ற சொல்லிலிருந்து தோன்றிற்று. பிறகு அது 'சொற் பொழிவு' அல்லது 'கதை', 'பாடல்', என்பதைக் குறிக்கப்பயன் பட்டு, இறுதியில் 'வீரம் செறிந்த வரலாறு' அல்லது கதையைக் குறிப்பிடுவதாயிற்று. தான் சார்ந்துள்ள இனம் அல்லது சமுதாயம் அல்லது மனித வர்க்கம் ஆகிய இவற்றின் விதியையே தீர்மானிக்கும் அளவுக்கு எவனொருவனது செயல்கள் பாதிப்பை ஏற்படுத்துகின்றனவோ, அந்த ஒரு தன்னேரில்லாத தனிப் பெருந் தலைவனை கதை மையமாகக் கொண்டு உயர்ந்த நடையில் விவரிக் கப்படுகிற, மேன்மையான, தரமான பாட்டுடைப் பொருளைப் பெற்றுள்ள, நீண்ட தொடர்நிலை செய்யுளாக வரும் பாடலுக்குக் காப்பியம் என்று பெயர். காப்பியங்கள் இரு வகைப்படும். (1) தொன்மைக் காப்பியங்கள் (2) இலக்கியக் காப்பியங்கள். தொன்மை காப்பியங்களை மூல (primary) காப்பியங்கள் என்றும் பாமரக் (primitive) காப்பியங்கள் என்றும் கூறலாம். பெரும் பாலும், வரலாற்றிலும், புராணங்களிலும் கிடைத்த சேதிகளையும் கதைகளையும் வாய்மொழியாக ஒருங்கிணைத்து வழிவழியாக விரிவாக்கப் பெற்று வளர்ந்தது. நனிதே இனம் விரிவடைந்து முன்னேறும் காலத்தில் அல்லது போர்க்காலத்தில் இத்தகைய மூலப் பொருளைக் கொண்டு காப்பியம் உருவாகிறது. இந்த வகையைச் சார்ந்ததுதான் பண்டைய கிரேக்க நாட்டு ஹோமர் என்ற மகாகவி ஆக்கித்தந்த 'இலியத்' (*The Iliad*) 'ஒடிஸ்ஸி' (*The Odyssey*) காப்பியங்களும், ஆக்கியோன் பெயர் தெரியாத ஆங்கிலேய நாட்டு 'பெயொஉல்ப்' (*Beowulf*) ஆகும்.

காப்பியத் தலைவன், ஒரு தனியாக, உயர்ந்து நிற்பவனல்லன். அவனைப் போன்றே திறமையில் வளர்ந்துள்ள மற்ற பாத்திரங் களும் உண்டு.

இயல்பான, வழக்கமான பின்னணி காப்பியமொன்றின் செயற் கரிய செயல் முடிக்கும் காலமே வீரயுகக் காலம் என்று பொது வாக நம்பப்பட்டது. அப்படிப்பட்ட காலத்தில் மாவீரர்கள் பலர் இருந்தார்கள் என்று கூறுவது மரபு. பழம் பெருங் காப்பியங்களை வீரயுகத்தோடு தொடர்பு படுத்தி இக்கால அறிஞர்கள் இம் மாவீரர்கள் ஒரு நாட்டுப் புற (pastoral) சமூகத்தின் தலைவர் களென்றும், சமாதான காலத்தில் மக்களைக் காப்பாற்றியும் போர்க்காலத்தில் சண்டை மூலம் புகழையும் அடைந்தார்கள் என்றுக் கூறுகிறார்கள்.

நிகழ்ச்சி யொன்றின் வரலாற்றுத் தொன்மை அல்லது காலத் தொன்மை, ஒரு காப்பியப் பண்பாகக் கருதப்படுகிறது.

கிரேக்க கவிஞர் ஹோமர் என்பவரின் காப்பியங்களிலும் அவ ருக்குப் பின் வந்த இலத்தீன் கவிஞர் வர்ஜில் (Virgil) என்பாரின் காலத்திலும் கதைச் சம்பவங்களில் கடவுளர்கள், அதிகமான

பங்கு பெற்றனர். ஆகவே, இதையொட்டி, இயற்கை கடந்த பாத்திரங்களை காப்பியங்களில் புகுத்துவது குறித்து காப்பியக் கொள்கையைப் பயில்வோர் அதிக அக்கறை காட்டியுள்ளார்கள். அதேசமயம், இப்படி இயற்கை கடந்த பாத்திரங்களின் 'கிறித்துவதத்துவம்' அல்லது 'கிறித்துவதத்துவமின்மை' பற்றியும் சர்ச்சை நடந்து வந்திருக்கிறது. ஏனென்ருல், வர்ஜிலுக்குப் பின் வந்த மேற்கு ஐரோப்பிய நாடுகளின் கவிஞர்கள் அனைவரும் கிறித்தவர்களே. காப்பியம் வாழ்க்கையை விடப் பெரிதாதலின் இயற்கை கடந்த பாத்திரங்களையும், நிகழ்ச்சிகளையும், தன்னுள் அடக்கிக் கொள்ளும் தன்மையுடையது. படிப்பவர்க்கு ஏற்கனவே தெரிந்த கதையாதலாலும், கதைகளில் புரட்சிகரமான மாற்றங்களைச் செய்வதை அவர்கள் விரும்பமாட்டார்கள். அதனுல், இத்தகைய காப்பியங்களில், பாட்டுடைப் பொருளைக் கையாளும் விதத்தில் கவிஞனுக்கு ஒரு வரம்பு உள்ளது. காப்பியம் என்பது ஒரு வகையில் வழி வழி மரபாக வந்த கதை சொல்லலின் ஒரு வளர்ச்சியே ஆகும். இந்த வளர்ச்சியில், தனிப்பெருந் தலைவரும், வீரமும் அவர்தம் அரிய செயல்களுமே அவர்கள் பெற்றுள்ள புகழ் காரணமாக கொண்டாடத்தக்கவையாகத் தேர்வு செய்யப் பெறுகின்றன. காப்பியப்புலவன் செய்வதெல்லாம், பாட்டுடைப் பொருளில் அவன் தரும் அழுத்தங்களும், விரிவுகளும், விபரங்களின் வேறுபாடுகளுமே, காப்பியப் புலவனது ஆற்றல் முழுவதும் பயனுவது கதையை உண்டாக்கி தருவதற்கல்ல. ஆனுல், புகழ் மிக்க ஒரு கதையிலிருந்து காப்பியத்தை உண்டாக்கித் தருவதற்கே.

தொன்மைக் காப்பியங்கள் தவிர, 'இலக்கியக் காப்பியங்கள்' அல்லது 'துணை'க் காப்பியங்களும் உள்ளன. இவை தொன்மைக் காப்பியங்களைப் பின்பற்றி தீர்ந்த புலமையாளர்களால் தெரிந்தே ஆக்கப் பெற்றவையாகும். வர்ஜில் என்பார் ஆக்கிய 'ஈனீட்' (*The Aeneid*) என்ற இலத்தீன் காப்பியமும், மில்டன் என்பார் எழுதிய 'சுவர்க்க நீக்கம்' என்ற ஆங்கிலக் காப்பியமும், இலக்கியக் காப்பியங்கள். இப்படிப்பட்ட இலக்கியக் காப்பியங்களில், ஐயப்பாடிற்கிடமின்றிச் சிறந்தவை மிகச் சிலவே. பண்டைய கிரேக்க நாட்டு காப்பியப் புலவர் ஹோமரின் வழியைப் பின்பற்றி உன்னதமான கட்டுக்கோப்புடன் வெளிவந்த இலக்கியக் காப்பியங்களின் பண்புகள் வருமாறு:

(i) காப்பியத் தலைவன் தேசீய முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவன் அல்லது உலகெலாம் உணர்ந்து ஓதற்குரியவனுக இருப்பவனுவான்;

(ii) காப்பியத்தின் பின்னணி உலகளவு விரிந்தது அல்லது உலகையும் விஞ்சி நிற்பதாகும்;

(iii) மனித ஆற்றலுக்கப்பாற்பட்ட போர்ச் செயல்களை உள்ளடக்கியதே, காப்பிய நிகழ்ச்சியாகும்;
(iv) இம்மாதிரியான பெரிய செயல்களில் கடவுளர்களும் இயற்கை கடந்த பாத்திரங்களும் அக்கறை காட்டுகின்றனர் அல்லது பங்கு கொள்கின்றனர்;
(v) காப்பியம் என்பதும் ஒருவகையில் ஆசாரங்கள் நிரம்பிய நிகழ்ச்சியைப் போன்றதாகையால் அதன் நடையும் இயல்பான பழக்க நடையினின்று பெரிதும் எட்டி நின்று பாட்டுடைப் பொருளின் உன்னதத்திற்கு ஏற்றதோர் பீடு நடையாகவே இருக்கிறது.

14ஆம் நூற்றுண்டு இத்தாலியக் கவிஞர் தாந்தே (Dante) என்பாரது புகழ்மிக்க 'தெய்வீக மகிழ்முடிவுக்கதை' (*The Divine Comedy*) என்ற நூலின் காப்பியத் தலைவன் கவிஞன். நூல் முழுவதும் தனிமையிலேயே பாடியுள்ளார். இந்த நூலையும் காப்பியம் என்றே கூறுவாரும் உளர். இந்த நூலில் நுவலப்படும் பொருள். கவிஞனின் பிரயாணம். நாம் இவ்வுலகை விட்டு மறையும்போது, செல்லும் உலகைப் படம் பிடித்துக் காட்டப்பயனுகும் ஓர் உத்தியாகவே தாந்தேயின் 'நரகப் பிரயாண' வர்ணனை உளது. இந்தப் பிரயாணம் ஹோமர், வர்ஜில் ஆகியோரது காப்பியங்களுடன், டான்டேயின் கவிதையைப் பிணைக்கிறது. ஒரு மனிதனின் ஆன்மீக வளர்ச்சி, அவன் நரக வேதனை அநுபவித்தாலன்றி பூர்த்தியாகாதென்பது கிரேக்கத் தத்துவ நம்பிக்கை. ஆதலால் கிரேக்க, இலத்தீன் காப்பியங்களில், காப்பியத் தலைவன் நரகத்திற்குச் சென்று மீள்கிருன்.

அடியிற்கண்ட நூல் வகைகளையும், காப்பியங்கள் என்று கூறுவர்:

(i) ஆங்கிலக் கவிஞர் வேர்ட்ஸ்வொர்த் (Wordsworth) என்பார் எழுதிய ஒழுக்க நூலான 'பீடிகை' (Prelude-1805);
(ii) ஆங்கில நாவலாசிரியர் ஹென்றி ஃபீல்டிங் (Henry Fielding) என்பாரது 'டாம் ஜோன்ஸ்' (*Tom Jones* 1749) என்ற நாவல்;
(iii) ரஷிய நாவலாசிரியர் டால்ஸ்டாய் எழுதியுள்ள 'போரும் சமாதானமும்' (*War and Peace*)

இவ்விரண்டு நாவல்களும் வீரச் செயல்கள் நிறைந்தவை.

வடமொழியில் தேசிய காப்பியங்களையே 'இதிஹாஸம்' எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். அலங்காரம் மிக்க அரசவைக் காவியங்களை 'காவ்யம்' அல்லது 'மகா காவ்யம்' என அழைக்கின்றனர்.

வால்மீகியின் இராமாயணத்தை 'ஆதிகாவ்யம்' என்ற பெயரால் அழைக்கின்றனர். பிறகு 'ரஸபாவம்' பாட்டுடைப் பொருளின் உயர்வு ஒட்டி, 'காவ்யம்' பலவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் (முதற் சங்க காலம்) பொருள் தொடர்நிலைச் செய்யுள், கதைச் செய்யுள், விருத்தச் செய்யுள், அகலகவி, ஆகிய தொடர்களும் காப்பியத்தையே குறிப்பிடுகின்றன. 'காப்பியம்' என்ற சொல் 'மணிமேகலை'யில் 'நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்' என்ற வரிகளில் பயனுவதைப் பார்க்கிறோம்.

பொருள் தொடர்நிலைச் செய்யுள் மூன்று வகையாக வழங்குகின்றது:

(i) கதையைவிட வர்ணனைக்கு ஏற்றம் தரும் வகை, சான்று 'பத்துப்பாட்டு';
(ii) வர்ணனையும், கதையும் விரவி வந்து அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கு உறுதிப் பொருள்களில் சிலவற்றையே பேசுபவை, சான்று, 'மணிமேகலை';
(iii) முன்கூறியபடி அமைந்து நான்கு உறுதிப் பொருள்களையும் பேசுவது; 'பெருங்காப்பியம்'.

பெருங்காப்பியம் குறித்து, அணியிலக்கண நூலான தண்டியலங்காரம் இப்படிப் பேசுகிறது:

பெருங்காப்பிய நிலை பேசுங்காலை
வாழ்த்து, வணக்கம், வருபொருள் இவற்றிலொன்று
ஏற் புடைத்தாகி முன்வர இயன்று
நாற்பொருள் பயக்கும் நடை நெறித்தாகித்
தன் நிகர் இல்லாத் தலைவனை உடைத்தாய்
மலை கடல் நாடு வளநகர் பருவம்
இரு சுடர்த் தோற்ற மென்று இனையன புனைந்து
நன் மணம் புணர்தல் பொன்முடி கவித்தல்
பூம் பொழில் நுகர்தல் புனல் விளையாடல்
தேம்பிளி மதுக்களி சிறுவரைப் பெறுதல்
புலவியிற் புலத்தல் கலவியிற் களித்தலென்று
இன்னன புனைந்த நன்னடைத்தாகி
மந்திரம் தூது செலவு இகல் வென்றி
சந்தியின் தொடர்ந்து சருக்கம் இலம்பகம்
பரிச்சேதம் என்னும் பான்மையின் விளங்கி
நெருங்கிய சுவையும் பாவமும் விரும்பக்
கற்றோர் புனையும் பெற்றியது என்ப.

ஆகவே, உறுதிப் பொருள்களான—அறம், பொருள், இன்பம், வீடு—நான்கைப் பற்றியும் பேசுவதையே பெருங்காப்பியம் எனத் தமிழ் இலக்கியம் ஒப்புக் கொள்கிறது.

'சிலப்பதிகாரம்', 'சீவக சிந்தாமணி' ஆகிய இரண்டும் நான்கு வகை உறுதிப் பொருள்களையும் பேசுவன.

'மணிமேகலை' அறம், வீடு ஆகிய இரண்டினையே உணர்த்தும் சமய நூல்.

'குருகா மான்மியம்' என்ற பழைய தமிழ்ப் பெருங்காப்பியத்தில், பாட்டுடைப் பொருளும், பாட்டுடைத் தலைவன் இடத்திலிருப்பதும், 'குருகை' என்ற ஊரே. இது போன்ற 'காப்பியம்' வேறு எம்மொழியிலும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

கம்பனின் இராமாயணமும், வில்லியின் பாரதமும் சேக்கிழாரின் பெரிய புராணமும் 'காப்பியங்கள்' என்றே போற்றப்படுகின்றன.

திருத்தக்க தேவரது 'சீவக சிந்தாமணி'யைப் போலவே கம்பரும் விருத்தப் பாக்களைக் கையாண்டு பெருங்காப்பியத்தின் சுவையைப் பெருக்கியுள்ளார்.

'யசோதர காவியம்' 'நீலகேசி' 'சூளாமணி' ஆகியவற்றைச் சிறு காப்பியங்களாகவே கருதுகின்றனர். இவைகள் சமணமதச் சார்புடையவை.

தற்காலத் தமிழில் செல்வாக்குமிக்க அரசியல் தலைவர் வாழ்க்கையைப் பாட்டுடைப் பொருளாக்கி, காவியமாக்கும் முயற்சிகள் சில மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

(காண்க **Heroic Poem: வீர காவியம்**.)

1. H. M. and N. K. Chadwick, *The Growth of Literature* (1932–40; reprinted' 1968).
2. C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (1942).
3. C. M. Bowra, *From Vergil to Milton* (1945).
4. ———, *Heroic Poetry* (1952).
5. E. M. W. Tillyard, *The English Epic and its Background* (1954).
6. Millman Parry and A. Parry, *The Making of Homeric Verse* (1971).

## EPIGRAM: திட்பவுரை

முதலில் கிரேக்க மொழியில் இச்சொல் (பொறிக்கப்பட்ட எழுத்துக்கள்) என்ற பொருளில்தான் வந்தது. பிறகு திருத்திச் செம்மையாக்கப்பட்டுச் சுருக்கிய, அச்சேறிய சிறிய கவிதைகளைக் குறிக்கப் பயன்பட்டது.

சொல்லழகு மிகுந்தும் நுண்ணுணர்வைக் குறித்துணர்த்தியும் ஆழ்ந்த பொருளை உள்ளடக்கியும், அறிவொளி வீசுகின்ற அல்லது

அங்கதத் தன்மையில் அமைந்த சிறிய கவிதைக்குத் 'திட்பவுரை' எனப் பெயர்.

இரண்டு முக்கியப் போக்குகள் இத்திட்ப உரையில் காணலாம்:

(i) கடுமையின்றி நாகரீகமாய் கூறப்பட்ட அறிவார்ந்த செய்யுளடி;

(ii) கடுமையின்மை மட்டுமன்றி வாக்குத் திறமையும், அருண்மையுங் கொண்ட உரை.

பிரெஞ்சுப் புரட்சி காலம் தொடங்கி இலக்கிய வழக்கில் உள்ள கூர்மையும் சுருக்கமும் கொண்ட செய்யுளடி அல்லது உரை நடை இப்பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது.

1. E. B. Osborn (ed.), *The Hundred Best Epigrams* (1928).
2. P. Nixon, *Martial and the Modern Epigram* 1963).

**EPILOGUE: பின்னுரை**

(i) பேச்சுத் திறமையும், சொற்றிறனும், சிறந்த கலையாக விளங்கிய பண்டைக் காலத்திலும், இடைக் காலத்திலும், ஒரு சொற்பொழிவின் ஐந்து பிரிவுகளின் கடைசிப் பிரிவினை இச்சொல் குறிக்கும்.

(ii) ஓர் உருவக நீதிக் கதையின் (fable) முடிவினை இச்சொல் குறிக்கும். கதையின் உட்பொருளை வாழ்க்கையில் எப்படிக் கடைப்பிடிக்க வேண்டும் என்பதை இது வலியுறுத்தும்.

(iii) நாடக மாந்தருள் ஒருவர், ஒரு நாடகத்தின் முடிவில் அவையோரின் நல்லெண்ணத்தைப் பெறுவதற்காக விடுக்கின்ற வேண்டுகோளையும் இச்சொல் குறிக்கும்.

பழங்கால வடமொழி நாடகங்களில் இம்முறையிருந்தது. ஆங்கில இலக்கியத்தில் 17, 18ஆம் நூற்றுண்டின் நாடகங்களில் முன்னுரையும் பின்னுரையும் உண்டு. சில சமயங்களில் இவ்வுரைகள் நாடக ஆசிரியரால் எழுதப்படாமல், அவருடைய புகழ் பெற்ற நண்பரால் ஆக்கப்பெறுவதும் உண்டு.

ஆலிவர் கோல்ட் ஸ்மித் எழுதிய 'அவள் வெல்வதற்காகவே தாழ்ந்து போகிறுள்' (*She Stoops to Conquer*) என்ற நாடகத்தில் அவருடைய நண்பரும் புகழ்மிக்க நடிகருமான டேவிட் காரிக் (David Garrick) என்பாரே முன்னுரையை எழுதியுள்ளார்.

**EPIPHANY: ஆன்மிகத்தோற்றம்**

இச்சொல்லுக்குக் கிரேக்க மொழியில் 'தோற்றம்' அல்லது 'காட்சி' என்றே பொருள். கிறித்துவச் சிந்தனையாளர்கள் உலகின் வெளித்தோற்றத்தில் கடவுள் இருப்பதை இப்படிக் குறிப்பிட்டார்கள்.

சான்ருக, உலகில் முதன் முதலாகக் கடவுள் மனித உருவில் காட்சி அளித்ததை கிறிஸ்துமஸ் தினத்திலிருந்து பன்னிரண்டாம் நாளில் கோலாகலமாகக் கொண்டாடுகிருர்கள்.

சாதாரணமாக ஒரு கதையின் முடிவில் வரும் ஒரு கணநேர வெளிப்பாட்டினை விளக்க இச் சொல் புகழ் வாய்ந்த நாவலாசிரியர் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் என்பவரால் பயன்படுத்தப்பட்டது.

இந்தக் 'கணநேர வெளிப்பாடு' கதையின் உட்பொருளைத் தன்னுள் அடக்கியிருப்பதன் காரணமாக கதையை விரைவில் விளங்கிக் கொள்ளச் செய்கிறது. கதையில் வரும் நிகழ்ச்சிகளையும், அடிப்படை நோக்கங்களையும் அது மாற்றிவிடும் தன்மையுடையதாகும்.

1. Robert *Scholes*, "Joyce and the Epiphany", *Sewanee Review* (*LXII* 1964).
2. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism; Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1970), Chapters 7-8.

**EPISODE: கிளை நிகழ்ச்சி**

பெரிய நாடகம் அல்லது கதை ஒன்றினுள்ளே, கதைக் கருவுடன் தொடர்பு கொண்டு அல்லது தொடர்பின்றியும் மற்றென்று விரித்தலாக அமைகின்ற நிகழ்ச்சிக்குக் 'கிளை நிகழ்ச்சி' என்று பெயர். நாடகத்தின் அடிப்படையான 'போராட்டம்' அல்லது 'பூசலிலிருந்து நேரடியாகத் தோன்ருத நிகழ்ச்சிகள் கொண்ட இத்தகைய கிளை 'நிகழ்ச்சி' நாடகங்களை (episodic drama) அரிஸ்டாடில் மிகவும் மோசமானவை என்று கருதினுர்.

**EPISTLE: முடங்கல்**

முதலில், இச்சொல் அன்றுடப் பழக்கத்தில் 'கடிதம்' என்ற பொருளிலேதான் வழங்கிற்று. அதிக அக்கறையுடன் கலைச் சுவையோடு எழுதப்படுகிற உரை நடை அல்லது கவிதை நடைக் கடிதங்களை இக்காலத்தில் இச்சொல் பொதுவாகக் குறிப்பிட்டாலும் சிறப்பாக இது எள்ளலுடன் கூடிய அலங்கார நடையினையுடைய கடிதங்களையே சுட்டுகிறது.

17, 18ஆம் நூற்றுண்டுகளில் செல்வர்க்கும் மன்னர்க்கும் புலவர்கள் தம் தேவையைப் புலப்படுத்திக் கவிதையாக எழுதியனுப்பிய சீட்டுக் கவிகளையும் 'முடங்கல்' என்றே நாம் குறிக்கலாம்.

**EPISTOLARY NOVEL: கடித நாவல்**

கடிதங்கள் வழியே உருவாக்கப்பட்ட கதையை இச்சொல் குறிக்கும். 1740இல் இங்கிலாந்தில் சாமுவேல் ரிச்சர்ட்ஸன் (Samuel

Richardson) என்ற நாவலாசிரியர் முதன் முதலாக 'பமேலா' (*Pamela*) என்ற தமது நாவலில் இம்முறையை வெற்றிகரமாகக் கையாண்டார்.

ஆனால் அவருக்கு நூறாண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே பயணங் களைச் சுவையூட்டவும் நிகழ்ச்சிகள் நடிப்பியலை மிகுத்துக் காட்டவும் பெண்களைப் பற்றிய கதை நிகழ்ச்சிகளில் அவர்களின் நிலையை உணர்ச்சியடிப்படையில் புலப்படுத்துவதற்கும், படிப் பினை தரும் கதைகளிலும், சில பாமரக் கதைகளிலும், இவ்வகைக் கடித வழி விவரித்தல் கையாளப்பட்டது. ரிச்சர்ட்ஸன் இவ்வுத் தியை நிறைவுறச் செய்தார். அவரது முறையை இருவகையாகப் பிரிக்கலாம்:

(i) நிகழ்ச்சிகள் நடக்கும் போதே கதையின் முக்கிய பாத்தி ரங்கள் கடிதங்களை எழுதுதல் 'பமெலே' என்ற நாவலில் இதைக் காணலாம்.

(ii) பல பாத்திரங்கள் தங்களுக்குள் கடிதங்களைப் பரிமாறிக் கொள்ளுதல். 'கிளாரிஸ்ஸா ஹார்லோ' (*Clariss Harlowe*) என்ற நாவலில் இதைக் காணலாம்.

வரலாற்று நாவல்களும் திகில் நாவல்களும் தோற்றுவிக்கப் பட்டபோது, கடித நாவல் ரிச்சர்ட்ஸனுக்குப்பின் மங்கிவிட்டது.

1. G. F. Singer, *The Epistolary Novel* (1923).
2. C. F. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel* (1937).
3. N. Würzbach (ed.) *The Novel in Letters* (1968).

## EPITAPH: கல்லறை எழுத்து

கல்லறைகளின் மீது பொறிக்கப்பட்ட செய்யுட்களுக்கு இப்பெயர் முதலில் சூட்டப்பட்டது.

மறைந்தவருக்காக வரும் ஒரு கவிதைக்கு அல்லது நீண்டதோர் கவிதையின் ஒரு பகுதிக்கு இப்பெயர் இப்போது இடப்பட்டுள்ளது. சில சமயங்களில் இக்கதைகள் தூற்றுதலையும் கையாளலாம்.

ஆங்கிலக் கவிஞர் தாமஸ் கிரே என்பார் எழுதிய 'கல்லறை இரங்கற் பாடலில்' (Elegy Written in a Country Churchyard') இக்கல்லெழுத்துக் கவிதையைப் பார்க்கிறோம்.

## EPITHALAMION: திருமணக் கவிதை

'எபிதலேமியன்' என்ற கிரேக்க மொழிச் சொல்லுக்கு 'மண வறையில்' என்றே முதலில் பொருள் இருந்தது. புதுமணத் தம்பதிகளின் அறைக்கு வெளியே இருந்த மற்றையோர் பாடுவதற் காக இயற்றப்பட்ட பாடல்களே இவை. முதல் ஆங்கிலத் 'திரு மணக்கவிதை' ஸர். பிலிப் ஸிட்னி என்பவரால் 1580இல் இயற் றப்பட்டது. புகழ்மிக்க 'திருமணக் கவிதை' (1595) எட்மண்ட்

ஸ்பென்ஸர் என்பவரால் தமது திருமணத்தைப் பற்றியே சிறப்பிக்கப் பாடப்பட்டுத் தம் மனைவிக்கு மண நாளன்று பரிசாக அளிக்கப்பட்டது. 16, 17வது நூற்றாண்டு திருமணக்கவிதை போலில்லாவிட்டாலும், இன்னும் இப்படித் திருமணக்கவிதை எழுதும் மரபு தொடர்ந்து இருந்து வருகிறது. 1939ல் டபிள்யூ எச். ஆடினும் (W. H. Auden) புதிய பாணியில் 'திருமணக் கவிதை' ஒன்று தந்துள்ளார்.
(காண்க **Prothalamion:** திருமணப் பாடல்.)
A. K. Hieatt, *Short Time's Endless Monument* (1960)

## ESSAY: கட்டுரை

தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் 'கட்டுரை' தொன்மையானது. இறையனார் அகப்பொருள் உரையும், மற்றைய பழந்தமிழ் உரையாசிரியர்களின் உரைகளும் 'கட்டுரை'களே. கட்டுரை என்ற தமிழ்ச் சொல்லுக்குக் கட்டப்பெற்ற உரை என்று பொருள்.

'கட்டுரை' என்றால் என்ன என்று யாரும் தெளிவாகக்கூற இயன்றிலது. பொதுவாக, நிதானமான அளவுக்கு, வரையறுக்கப் பெற்ற பொருள் ஒன்றினைப்பற்றி, பெரும்பாலும் உரைநடையில் ஆக்கப் பெற்றதே கட்டுரை. பிரெஞ்சு அறிஞர் மொந்தான் (Montaigne) என்பார்தான் முதன் முதலாக, இன்னும் நிறைவுறாத, முடிக்கப்பெறவேண்டிய முயற்சி என்ற பொருள் தொனிக்கும்படியான பெயரை 'கட்டுரை' எனக் குறிப்பிட்டார். அவரைப் பின்பற்றி ஆங்கில இலக்கியத்தில் கட்டுரைகள் பிரான்ஸிஸ் பேகன் (Francis Bacon) என்பாரால் தழுவியாக்கப் பெற்றன.

இப்படிக் குறிப்பிடப் பெறும் கட்டுரைகள், தனி நூல்களினின்றும், ஆய்வுக் கட்டுரைகளினின்றும் வேறுபட்டவை. தனி நூலும் ஆய்வும், சட்டதிட்டங்களுடனும் கட்டுப்பாடுடனும் பொருள் ஒன்றின் முழுமையையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டும் முயற்சியாக வரும். ஆனால், 'உரைநடைக் கட்டுரை' (தனிச் சிறப்புடைய வாசகருக்காக அல்லாமல்) பொதுவான வாசகருக்காகத் திறமையோடு எழுதப் பெறுபவை.

தொழில் நுட்பத் தன்மையை ஒதுக்கி, பொது மக்களுக்கென்று, ஒரு நிகழ்ச்சி, கதை அல்லது எடுத்துக் காட்டு, இவற்றின்துணையோடு சுவையையும் கொண்டு வலுவூட்டி எழுதப் பெறுவது கட்டுரை.

கட்டுரை இருவகைப்படும்: (i) கட்டுப்பாட்டிற்குட்பட்டவை; (ii) கட்டுப்பாட்டிற்குட்படாதவை. முறையாக, திட்டப்படி, 'தன்மை' நவிற்சியைத் தவிர்த்து எழுதப்படுவது முதல்வகை. இத்தகைய கட்டுரையாசிரியர், பொருளைப்பற்றி முழுவதும் உணர்ந்த, ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட புலமையுடையவர் என்ற

நிலையில் எழுதி, பொருளினை முறையாகவும், முற்றிலுமாகவும், விளக்குவார். வாழ்க்கை, வரலாறு, திறனாய்வு, விளக்கம் ஆகிய வற்றை உட்பொருளாகக் கொண்ட கட்டுரைகள், இந்த வகை யைச் சாரும்.

மற்றைய வகைக் கட்டுரையாசிரியர், இப்படிப்பட்ட திட்ட வட்ட வரையறைகளால் தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ளமாட் டார். அவ்வகைக் கட்டுரைகளில் அவ்வாசிரியர் வாசகருடன் ஒரு வித நெருக்கத்தைத் தம் கட்டுரை எழுத்து வாயிலாக ஏற்படுத் திக் கொண்டு, அன்றாட வாழ்க்கை, பொருள்களைப்பற்றி அக்கறை காட்டி எழுதுவார். பொது விவகாரங்களையும், தனித் தன்மை யானதும் மேலும் தொழில் நுட்பமானதுமான பொருட்களைப் பற்றி எழுதுவதும் அவரது நோக்கமில்லை. மனத்தின் போக்குப் படியே தன்னையே தன் எழுத்தில் காட்டிக் கொள்ளும் ஒரு மனப்பாங்கோடு திட்ட வட்டங்களில் சிறைப்படாமல் அவர் எழுதுவார்.

பத்திரிகைத் தலையங்கங்கள், புத்தக மதிப்புரைகள், வார மாத, இதழ்கள், மற்றும் நாளிதழ்களில் வரும் கட்டுரைகள், இவ்விரு வகைகளுக்கும் இடைப்பட்டவையாகும். இவைகள் கட்டுப்பாட் டிற்குட்பட்ட வகைக் கட்டுரைகளுமல்ல; கட்டுப்பாட்டிற்குட் படாத வகை தனிமயக் கட்டுரைகளுமல்ல.

தமிழுக்கு ஆங்கிலத்துடன் உறவு ஏற்பட்ட பின்னர் இந்த இருவகைக் கட்டுரைகளும் 19ம் நூற்றாண்டு இறுதியிலிருந்து 20ம் நூற்றாண்டின் இன்றைய தேதிவரை பலபடியாகத் தோன்றிவந் துள்ளன. இவற்றுள் பத்திரிகைகள் வாயிலாகத் தோன்றியவையே அதிகமானவை. பல தமிழ்க் கட்டுரையாளர்கள் தமக்கென்றே உரிய பாணிகளையும் வகுத்துக் காட்டியுள்ளனர்.

1. Hugh walker, *The English Essay and Essayists* (1915).
2. W. F. Bryan and R. S. Crane, eds. *The English Familiar Essay* (1916).
3. Robert Scholes and Carl H. Klaus, *Elements of the Essay* (1969).

**EUPHEMISM: மங்கல வழக்கு**

மனத்திற்கு உவப்பூட்டாத ஒன்று உவப்பூட்டுவதைக் குறிப்பது போலப் பேசுதற்கு மங்கல வழக்கு என்று பெயர்.

'சாவு' பற்றியும், நல் உடலின் குறிப்பிட்ட சில உறுப்புகள் பற்றியும், சில உறுப்புகளின் செய்கைகள் பற்றியும், பால்உணர்வு, உறவு பற்றியும் பேசுவதற்கு இவ்வழி பெரும்பாலும் கையாளப் படுகிறது.

'இறைவன் திருவடி சேர்ந்தார்', 'திருநாடு அலங்கரித்தார்',

'இயற்கை எய்தினர்', 'கர்த்தரில் உறங்கினர்' என்றெல்லாம் சாவு குறித்து தமிழில் பேசுதல் இதற்குச் சான்று.

'கால் கழுவி வந்தார்' என்றும் 'தாலி பெருகியது', என்றும் 'மங்கல வழக்கு' உள்ளது. ஆனால் பெரும்பாலும் அருவருப்பூட்டும் சொற்களையும் செயல்களையும் மாற்றி அவ்வருவருப்புத் தோன்றுவாறு பேசுவதைத் தமிழில் 'இடக்கரடக்கல்' என்றே குறிப்பிடுகிறோம்.

**EXEGESIS: விளக்கவுரை**

இதன் பொருள் 'விளக்கம்' என்பதே. மேனாட்டில் முதன் முதலாகப் பழங்கால உரோம் நகரில் புனிதமான சட்டங்கள், கனவுகள், சகுனங்கள், அசரீரி வாக்குகள் பற்றிய அதிகாரபூர்வமான பொருளுரைத்தலே 'விளக்கவுரை' எனப் பேசப்பட்டது.

ஆகவே விவிலிய நூற் செய்தி பற்றிய விளக்கம், கருத்துரை இவற்றிற்கு இப்போது இப்பெயர் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரை, கடினமான மூலப் பாடத்திற்குத் தரப்படும் விளக்கத்திற்கு இப்பெயர் பொருந்தும். தமிழிலக்கிய உலகில் இவ்வகை விளக்கவுரைகள் 12ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து தோன்றி வந்துள்ளன. குறிப்பாக வைணவ இலக்கியத்திற்கு வெளிவந்துள்ள 'ஆறாயிரப்படி', 'பன்னிராயிரப்படி', 'முப்பத்திரண்டாயிரப்படி' என்று அந்நூல்களில் வரும் சுலோகங்ளின் எண்ணிக்கை கொண்டு அழைக்கப்படுன்றன. இவற்றைப் பற்றி ஆங்கிலத்தில் எழுதுபவர்கள் தற்காலத்தில், 'commentary' என்றே குறிப்பிடுகிறார்கள். இந்நூற்றாண்டில் பண்டிதமணி கதிரேசன் செட்டியார் அவர்கள் 'திருவெம்பாவை'க்குக் 'கதிர்மணி விளக்கம்' என்ற அருமையான விளக்கவுரை தந்துள்ளார். வை. மு. கோபால கிருஷ்ணமாச்சாரியாரின் 'சடகோபரந்தாதி' விளக்கமும் இத்தகையதே.

**FABLE: கட்டுக்கதை**

செய்யுளில் அல்லது உரை நடையில் நீதியை உள்ளடக்கிய கற்பனைக்கதை. இதில் மனிதச் சூழ்நிலைகளையும், செயல்களையும் விலங்குகள், பறவைகள், தெய்வங்கள், உயிரற்றபொருள்கள் முதலியவற்றில் ஏற்றிக் கூறப்படும். சுருங்கக்கூறலே அடிப்படையாகக் கொண்டது இதன் அமைப்பு. இக்கதை பெரும்பாலும் அதில் உள்ள உரு பாத்திரத்தின் குறிப்பிடத்தக்க கூற்றுடன் முடிவுறும்.

ஜார்ஜ் ஆர்வெல்லின் (George Orwell) 'விலங்குகளின் பண்ணை' (*Animal Farm*, 1945) ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு.

**FANCY AND IMAGINATION: புனைவும் கற்பனையும்**

ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றில் அற்புத நவிற்சிக்காலத்திற்கு (Romantic period) முன்னர் புனைவும் (fancy) கற்பனையும் (imagination) ஏறக்குறைய ஒரே பொருள்படப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. அதன்படி, பகுத்தறிவு, தீர்வு காணும் திறன் (judgement) இவற்றிலிருந்து வேறுபட்ட மன இயல்பை இச்சொற்கள் குறித்தன. புலன்கள் மூலம் (senses) வரும் உருக்களை (images) ஏற்கவும், அவற்றின் தன்மை சிதையாவண்ணம் மாற்றியமைத்துப் புதிய கலவைகளைப் படைக்கவும் கூடியதே அம்மன இயல்பு. ஆனால் கோல்ரிட்ஜ் தன்னுடைய 'இலக்கியச் சரிதை' (*Biographia Literaria, 1817*) என்ற நூலில் 13-ஆம் அத்தியாயத்தில் கவிதைக் கொள்கை பற்றியும் புத்தியின் செயல் முறைக் கொள்கை பற்றியும் விவாதிக்கும் போது இந்த இரண்டு சொற்களையும் வெவ்வேறு பொருளில் பயன்படுத்துகிறார். கவிஞன், தான் உணரும் வாழ்க்கைக் காட்சியை உருக்கள் அல்லது படிமங்கள் (images) மூலமாகக் கவிதை வடிவில் படைக்கிறான். கவிஞனது சிந்தனையாற்றலை இரு கூறுகளாகப் பிரிக்கும் கோல்ரிட்ஜ் ஒன்றைப் புனைவு என்றும் இன்னொன்றைக் கற்பனை என்றும் கூறுகிறார். புனைவு, கற்பனையை விடத் தாழ்ந்தது என்கிறார். ஏனெனில், புனைவு எந்திர கதியாக (mechanical process) ப் புலன்கள் உருவாக்கும் தொடக்கநிலை உருக்களை ஏற்கிறது. பிறகு அவ்வுருக்களை அவற்றின் இயல்புகளில் எந்தவித மாற்றமும் செய்யாமல் அவை எந்த வரிசையில் ஏற்கப்பட்டனவோ அந்த வரிசையிலிருந்து மட்டும் அவற்றை மாற்றி, ஒரு புதியகால, இட ஒழுங்கு முறையில் அமைக்கிறது. கவிதையின் பொருளாழத்திற்கு ஓர் அடிப்படைக் காரணம் இந்த ஒழுங்கு முறையே.

கோலரிட்ஜின் கூற்றுப்படி, புனைவிலிருந்து கற்பனை மாறுபட்டது. ஏனெனில் கற்பனை படைப்பாற்றல் கொண்டது. அது உருக்களின் இயல்பினையும் வடிவத்தையும் சிறிது அழித்து, மாற்றி முற்றிலும் புதிய உருக்களைப் படைக்கிறது. சிறந்த கவிதைகளில் காணப்படும் படிமங்கள் இப்படி ஆழ்ந்து புத்துயிர் பெற்றவை. செயற்படும் முறையில், கற்பனை என்பது வெறும் எந்திரமன்று, வாழ்வதும் வளர்வதுமான செடியைப் போல் தானே இயங்கும் ஓர் உயிரமைப்பு (organism) எனலாம். கவிதை என்பது கவிஞனின் பேனா முனையிலிருந்து மட்டும் உருவாகும் சாதாரணப் பொருளன்று. அது அவனது கற்பனை என்னும் உயிர்த் துடிப்பின் மறுபிறப்பே. கற்பனையின் சட்டதிட்டங்கள் சிருஷ்டியின் சட்ட திட்டங்களே. ஆகவே, எதிரானவற்றை அல்லது ஒவ்வாதவற்றைச் சமன் செய்யும் அல்லது பிணைக்கும் இணைப்புச் சக்தியே கற்பனை. முரண்பட்டவற்றைத் தன் வயப்படுத்தி, இணைத்து முழுமையான

உயிர்ப் பொருளாகக் கற்பனை படைக்கின்றது. அவ்வாறு படைக்கப்பட்ட முழுப்பொருளின் பகுதிகளை அதன் முழுமையைச் சிதைக்காது அதனின்றும் பிரித்து எடுக்க முடியாது.

கோல்ரிட்ஜ்சுக்குப் பின்னர் வந்த இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் புனைவை (fancy) மேற்போக்கான ஆழமற்ற நகைச்சுவை கொண்டுள்ள கவிதை படைக்கும் திறமைக்குப் பயன் படுத்துகின்றனர். அவர்கள் கருத்துப்படி கற்பனை என்பது உயர்வான ஆழமான மன எழுச்சி தரும்பக் கவிதையைப் படைக்கும் திறமையாகும்.

1. J. Shawcross (ed.), S. T. Coleridge: *Biographia Literaria*, (1907) Chapter 13.
2. I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (1934).
3. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1943), Chapter 7.
4. R. H. Fogle, *The Idea of Coleridge's Criticism* (1962).

**FARCE: கேலிக்கூத்து**

பொதுவாக உடலை வளைத்துக் கோமாளித்தனம் செய்வதும், பண்பற்ற நகைச்சுவை, எள்ளி நகையாடும் கட்டங்கள் மூலம், சிரிப்பூட்டுவதும் ஆகிய பண்புள்ள கீழ்த்தரமான இன்பியல் நாடகத்தை இச்சொல் குறிக்கும். பாத்திரப் படைப்பின் நுணுக்கத்தைப் பற்றியோ கதை அமைப்பில் நடக்கக் கூடியவற்றைப் பற்றியோ இவ்வகை நாடகங்கள் கவலைப்படுவதில்லை.

1. L. Hughes, *A Century of English Farce* (1856).
2. B. Cannings, "Toward a Definition of Farce as a Literary Genre" *Modern Language Review* 56 (1961).

**FEELING: உணர்வு**

புலனறிவு அல்லது உணர்ச்சி (sensation or emotion) என்னும் அடிப்படைப் பொருளில் இச்சொல் வழங்கி வந்தது. ஓர் இலக்கியக் கலைப் பொருள் எவ்வாறு வாசகனின் மனத்தைத் தொடுகிறது என்பதைப் பற்றியதே இது. பல நூற்றுண்டுகளாக 'உணர்வு' என்பது அறிவியல் கொள்கைப் (epistemology) படியே நோக்கப்பட்டது. எதனையும் தெரிந்து கொள்வதற்கு இரண்டு முறைகள் உண்டு. அவையாவன: பாரம்பரிய முறைகளான பகுத்தறிவு (reason) உணர்வு (feeling) என்பன. 'பகுத்தறிவுதான் அறிவிற்கு மூலம்' என்று தத்துவத்துறை வெகு காலமாகக் கருதி வந்திருக்கிறது. பதினெட்டாம் நூற்றுண்டு முதல் உளவியல் வல்லுநர்கள் உணர்வு பற்றிய ஆராய்ச்சியில் விருப்பம் கொண்டனர், அவர்கள் கருத்துப்படி ஒரு செயல் அல்லது நிகழ்ச்சி மூன்று நிலைகளில் நடைபெறுகிறது:

(i) மன நிகழ்ச்சியை எண்ணமாகக் கருதுதல். (இதுதான் ஒரு

செய்கையைச் செய்கையாக அறிந்து கொள்ளுதல்). (ii) உணர்ச்சி (feeling) அதாவது நிகழ்ச்சியின் தன்மையை உணர்தல்; (iii) விருப்பாற்றல் (will): ஒரு செயலைச் செய்யவேண்டும் என்று உள் மனத்திலோ வெளி மனத்திலோ உண்டாகும் விருப்பம் செய்கையில் முடிதல். உணர்வு, உள்ளத்தைவிட உடலையே ஒட்டியது. முருகியற் கொள்கை இத்தகைய தத்துவ உளவியற் கருத்துக்களைப் பயன்படுத்துகிறது. எடுத்துக்காட்டாக, உணர்வே கலைக்கு அடிப்படை என்னுங்கருத்துக் கொண்ட 'மனித உணர்வுக்குக் குறியீட்டு வடிவம் கொடுப்பதே கலை' என்னும் பரவலான கொள்கையால் விளக்கும் உணர்வு பற்றி ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்சின் கொள்கை யாவரும் அறிந்ததே. உளவியல் முறையில் மனிதர்களை இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம். சிலர் எதையும் பகுத்தறிவின் கண் கொண்டு பார்க்கிறார்கள். வேறு சிலர் உணர்வின் மூலமாகவே பொருள்களை அறிந்து கொள்ள முயல்கிறார்கள். இவர்களுடைய உணர்வு குறியீட்டின் மூலமாக வெளிப்படுகிறது. இவர்கள் தாம் நம்முடைய பெருங்கலைஞர்கள். இவர்களின் கலைப்படைப்பு உணர்வின் தீவிரத்தினால் வெளிப்படுவதன்று. உணர்வின் தூண்டுகைகளை (impulses) ஒழுங்கமைத்து ஒன்று படுத்துவதனால்தான் வெளிப்படுகிறது.

1. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Form* (1925, trans. 1953).
2. Susanne Langer, *Feeling and Form* (1953).

**FIGURATIVE LANGUAGE: அணிநடை மொழி**

இலக்கிய நடைக்கும் உலகியல் நடைக்கும் ஒரு முக்கிய வேறுபாடு உண்டு. சாதாரண மனிதன் தன் விருப்பு வெறுப்புக்களை நேரடியாக எல்லோரும் புரிந்து கொள்ளும் நடையில் வெளிப்படுத்துகிறான். ஆனால் எழுத்தாளன் வாழ்க்கையின் உண்மைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு நடையை (style) ஒரு கலையாகவே பயன்படுத்துகிறான். அந்த நடையில் பல உத்திகள் உண்டு. அவ்வுத்திகளில் ஒன்று சொல்லணியாகும் (figure of speech). வேற்றுமையான பொருள்களில் கலைக் கற்பனையின் மூலம் ஒற்றுமையைக் கண்டு மொழிக்கு ஒரு சிறப்பான பொருளை அல்லது விளைவை உண்டாக்கக் கையாளப்படும் உத்திகளே அணிகளாகும்.

கிரேக்க உரோமானியர்கள் காலத்திலேயே எழுதுதல் ஒரு கட்டுப்பாடு உள்ள கலையாகப் போற்றப்பட்டது. அக்காலந்தொட்டு அணி நடை இரண்டு இனங்களாகப் பகுக்கப்பட்டு வந்தது.

(i) ஒரு சொல்லுக்கு உள்ள இயல்பான பொருளைத் திட்டவட்டமாக மாற்றவோ அல்லது விரிவு படுத்தவோ பயன்படுத்தப்படும் உவமை அல்லது உருவகம் போன்ற அணிகளைப் பொருள் அணிகள் (figures of thought) என்று கூறுகிறோம்.

(ii) இன்னொரு வகை (நடையணி) (figures of speech or rhetorical figures) எனப்படும். இதில் மாற்றம் என்பது சொல்லின் கண் உள்ள பொருள் அன்று; சொல்லில் உள்ள வரிசை அமைப்பில் தான். இந்த மாற்றமும் நடை அழகினை மிகுதிப்படுத்துவதற்குத் தான் பயன்படுகிறது.

கீழ்க்கண்ட சொல்லணிகள் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன:

(i) முன்னிலையணி (apostrophe): தன் முன்னர் இல்லாத மனிதர் அல்லது பொருளுடன் நேரடியாகப் பேசுவதுபோல் ஒரு கவிதையை அமைத்தல்.

(ii) அறிவினா (rhetorical question): பதிலைப் பெறுவதற்காக அன்றி, சொல்கின்ற கருத்தை வலியுறுத்துவதற்காக எழுப்பப் படுங் கேள்வி:

> ஆயிரம் உண்டிங்கு சாதி — இதில்
> அன்னியர் வந்து புகல் என்ன நீதி?

(iii) வழிபாட்டு வணக்கம் (invocation): பாடலின் தொடக்கத் தில் இறைவனை வழிபடுதல்.

1. Ananda K. Coomaraswamy, *Figure of Speech or Figure of Thought* (1946).
2. Isabel C. Hungerland, Poetic Discourse (1958).
3. Max Black, *Models and Metaphors* (1962).

**FIGURES OF SPEECH: அணிகள்**

(காண்க **Figurative Language: அணி நடை மொழி.**)

**FLASHBACK: பின்னோக்கு உத்தி**

திரைப்படம், நாவல், கதை, நாடகம், ஆகியவற்றில் முந்தைய நிகழ்ச்சிகளைப் பின்னோக்கிப் பார்த்தல். ஷேக்ஸ்பியரின் 'புயல்' (*The Tempest*) நாடகத்தின் ஆரம்பத்தில் பிராஸ்பரோ (Prospero) கடந்த கால நிகழ்ச்சிகளை எடுத்துரைப்பது இதற்கு ஓர் சான்று. படக் காட்சியில் இந்த உத்தி பெரிதும் பயன்படுகிறது.

**FOLKLORE: நாட்டுப்புற இலக்கியம்**

ஓர் இன மக்கள் (folk) தம் வாய் மொழியாக வழங்கி வந்த பாடல்கள், கதைகள், புராணங்கள், பழமொழிகள் முதலிய வற்றை குறிக்கும் சொல்லாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் மத்தியிலிருந்து பயன்பட்டு வருகிறது. தற்போது இச்சொல் பல் வேறு பொருள்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆங்கிலத்தில் இச் சொல் மக்களிடையே எழுத்திலும், பேச்சிலும் நிலவும் பாரம்

பரியங்களேயும், பாரம்பரிய முருகியல் வெளிப்பாடுகளேயும் (aesthetic expression) பொதுவாகக் குறித்தது. இந்த வரையறைப் படி, இது மனித இயலே (anthropology) ஒத்து இருக்கின்றது. பிரான்ஸ், ஸ்காண்டிநேவியா ஆகிய நாடுகளில் பாரம்பரிய வீட்டு அமைப்பு, பயிர்த் தொழில், நூற்பு முறைகள் முதலிய மனித இயலேச் சார்ந்த பொருளியற் பண்பாடுகளே (material culture) இச் சொல் குறிக்கும்.

விருந்துகள், அவற்றையொட்டிய சடங்குகள் கிராமிய நடனங்கள் என்பன மனித இன வரலாற்று இயலிற்கும் மக்கள் மரபிற்கும் இடைப்பட்டவை. எல்லா வகைக் கிராமியப் பாடல்கள், கதைகள், மூட நம்பிக்கைகள், உள்ளூர்க் கதைகள், பழமொழிகள், விடுகதைகள், முதலியவற்றை யெல்லாம் சேர்த்து நாட்டுப்புற இலக்கியம் என்று கூறுவதில் எந்தவிதக் கருத்து வேறுபாடும் இல்லே எனலாம். நாட்டுப்புற இலக்கியத்தின் இன்றியமையாத இயல்பு அதில் உள்ள மரபுவழித் தன்மையே ஆகும்.

பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் இறுதியிலிருந்து நாட்டுப்புற இலக்கியத்தை மனித இயல் வல்லுநர்களே விட, மனித இன நலக் கோட்பாட்டறிஞர்கள் (humanistic scholars) மேன்மேலும் ஆராயலாயினர். கிராமியப் பாடல் பற்றிய ஆராய்ச்சிக்கு மிக 'ஊக்கம்' கொடுத்தது பெர்சியின் (Percy) 'பழைய ஆங்கிலக் கவிதையின் நினேவூட்டுச் சின்னங்கள்' (*Reliques of Ancient English Poetry*—1765) என்னும் தொகுப்பு நூல். இது ஐரோப்பாவிலும் அமெரிக்க ஐக்கிய நாட்டிலும் நாட்டுப் பாடல்களேத் திரட்டி வெளியிட வழிவகுத்தது. இதனுல் நாட்டுப் பாடல்களின் தோற்றம் பற்றிய குறிப்பிடத்தகுந்த கொள்கை விளக்கங்கள் எழ ஏதுவாயிற்று. ஒரு சில அறிஞர்களே நாட்டுப்புறக் கதைகளில் ஈடுபாடு கொண்டுள்ளனர். இத்தகைய கதைகள் உலகம் முழுதும் பரவியிருப்பதால் விஞ்ஞான முறைப்படி இவற்றைத் தொகுக்கும் பணி மிக விரைவாக முன்னேறி வருகிறது. அமெரிக்காவிலும் ஐரோப்பாவிலும் மரபு வழி இலக்கிய ஆராய்ச்சிக்கு உறுதியான அடிப்படை அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

1. Stith Thompson, *Motif—Index of Folk Literature* (1932–1937).
2. A. H. Krappe, *The Science of Folklore* (1931).
3. D. K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship since* 1898 (1959).
4. Bruco Jackson (ed.), *Folklore and Society* (1966).

**FORM AND STRUCTURE:** வடிவமும் கட்டமைப்பும்

இலக்கியத்திறனுய்வில் இச்சொல்லே அடிக்கடி விவாதிப்பதோடன்றி இதற்குப் பல்வேறு விதமான பொருள்களும் கொடுக்கப்

படுகின்றன. இந்தச் சொல் பெரும்பாலும் குறுகிய பொருளில் பயன்படுத்தப்படும்போது ஓர் இலக்கிய வகையை (தன்னுணர்ச் சிப் பாடல், காப்பிய வகை) அல்லது எதுகை, மோனை, வரிகள் அமைக்கப்படும் பாங்கினை (செய்யுள், பாடல் பத்தி போன்றவை) குறிக்கும். இலக்கிய ஆய்வுக் கொள்கையில் மையக் கருத்தைக் குறிக்கவும் இச் சொல் பயன்படுகிறது. இக்கருத்தின்படி ஒரு நூலின் வடிவம் என்பது அதனை உருவாக்கும் அடிப்படை விதி யாகும். இந்த விதிமுறை என்ன என்பது பற்றி பலவிதமான கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன.

வடிவம் என்பது ஒரு நூலின் நுதல் பொருளை (subject matter) இட்டு வைக்கும் வெறும் கொள்கலம் அன்று என ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். இக்கருத்தொற்றுமையைத் தவிர ஒவ்வொரு ஆய்வாளரும் அவரவரது இலக்கியக் கோட் பாடுகளுக்கேற்ப ஒவ்வொரு விதமாக வடிவை விளக்குகிறார்கள்.

18-ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த பல இலக்கியத் திறனாய் வாளர்கள் ஒரு நூலின் வடிவம் என்பது அதனுடைய பல உறுப்பு களின் கூட்டுத் தொகுதியாகும் என்று கருதினர். இதனுடைய அடிப்படைக் கொள்கையினை மரபு ஒழுங்கு (decorum) என்று அழைக்கலாம். ஏனென்றால் அரிஸ்டாட்டில் காலத்திலிருந்து ஓர் இலக்கிய நூலின் கட்டமைப்பு மனித உடலின் அமைப்பைப்போல் ஒழுங்கு முறைக்கு உள்ளடங்கியது என்றே நம்பப்பட்டது.

இலக்கிய வடிவின் கோட்பாட்டை மிகச் சிறந்த முறையில் மெய்ப் பொருளடிப்படையில் விளக்கியவர் 19-ம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த ஆங்கிலக் கவிஞரும், இலக்கியத் திறனாய்வாளரும் ஆன கோல்ரிட்ஜ். உருவம் அல்லது கட்டமைப்பினை இவர் இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கிறார்:

(i) செயற்கை அமைப்பு;
(ii) இயற்கை அமைப்பு.

களிமண்ணில் ஓர் உருவத்தை உண்டாக்குவதற்கு அதனை ஓர் அச் சில் (mould) வார்க்கிறோம். களிமண்ணால் ஆன உருவம் களி மண் ணிலிருந்து வந்தது அன்று; ஏற்கனவே அச்சில் உள்ள உருவம். ஆகையினால் களிமண்ணின் உருவம் என்பது ஒரு செயற்கை அமைப்பு. கோல்ரிட்ஜின் கூற்றுப்படி இயற்கை அமைப்பு செயற்கை அமைப்பிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டது. கவிதை அமைப்பினை இவர் இயற்கை அமைப்பு என்று கூறுகின்றார். ஏனென்றால் ஒரு கவிதையின் உருவமே அதன் உயிர்நாடி. அவ் வுருவத்திலிருந்து தான் கவிதை அங்கம் அங்கமாகப் பிறக்கிறது. ஒரு கவிதையின் உள்ளமைப்பும் வெளி அமைப்பும் ஒன்றே.

ஏனென்றால் வெளி அமைப்பு உள்ளமைப்பைப் பிரதிபலிக்கிறது. மேலும் கோல்ரிட்ஜ் ஒரு நல்ல கவிதையை வளரும் செடிக்கு ஒப்பிடுகிறார். ஏனென்றால், தன்னகத்தே உள்ள ஒரு சக்தியால் உந்தப்பட்டு செடி வளர்வது போலக் கவிதையும் வளர்கிறது. ஆதலினால் செடியின் அமைப்பினைப் போல், கவிதையும் கற்பனை சக்தியின் மூலம் வளர்கிறது. எனவே கவிதையின் உருவம் என்பது அதன் உயிர்ப்பின் ஒருமையே (organic unity) ஆகும்.

வடிவம் (form) கட்டமைப்பு (structure) ஆகிய இரண்டு சொற்களையும் அமெரிக்கப் புதுத்திறனாய்வாளர் குழு ஒரே பொருளில் பயன்படுத்தினாலும், கட்டமைப்பு எனும் சொல்லையே அவர்கள் விரும்பிக் கையாளுகின்றனர். இவர்களின் திறனாய்வுக் கொள்கையில் கட்டமைப்பு என்பது ஒரு கவிதையின் வெளி அமைப்பைக் குறிப்பதன்று; ஒரு கவிதையில் பயன்படுத்தப்படும் பலதரப்பட்ட சொற்களும், உருவகங்களும் (images) முரண்குறிப்பு (irony) மூலமும், முரணுரை (paradox) மூலமும் ஓர் இழுவிசையினை (tension) உண்டாக்கி, அந்த இழுவிசையே கவிதையில் ஒரு சமயநிலையை (equilibrium) ஏற்படுத்துகிறது. ஒரு கவிதை கற்பனை நயத்தினாலும், பொருள் மயக்கத்தினாலும் பல பொருள்களைப் பல்வேறு படிநிலைகளில் (levels) கொண்டுள்ளது. ஆனால் இந்தப் படிநிலைகள் எல்லாம் ஒன்றுக்கொன்று இணைந்து ஒரு முழு அமைப்பாகவும் தோன்றுகிறதென்றால் அதற்குக் காரணம் இழுவிசை மூலம் ஏற்படும் சமநிலையே. ஆகையால் ஒரு கவிதையில் முழுப் பொருளுண்மைக்கு (totality of meaning) இந்தச்சமநிலையே அடிப்படை என்று புதுத் திறனாய்வாளர்கள் கருதுகின்றார்கள்.

ஆனால் மூலப்படிவ (archetype) இலக்கியத் திறனாய்வாளர்கள் ஓர் இலக்கிய நூலின் அமைப்பு புராணம், மதச் சடங்கு, கனவு ஆகியவற்றில் மீண்டும் மீண்டும் தோன்றும் அடிப்படையான மனித அனுபவக் கூற்றுகளிலிருந்தே வருவதாகும் என்று கூறுகின்றார்கள்.

வடிவம் (form) என்பது பற்றி அரிஸ்டாட்டில் கொண்டிருந்த கருத்திற்குப் புத்துயிர் கொடுத்து விரிவுபடுத்தியவர் 'சிக்காகோ குழு'விற்குத் தலைவரான ஆர். எஸ். கிரேன் (R. S. Crane) என்பவர், கட்டமைப்பு இவற்றினிடையேயுள்ள வேறுபாட்டை இவர் உணர்த்துகிறார். ஒவ்வொரு இலக்கிய நூலும் வாசகர்களிடையே ஒவ்வொருவித உணர்ச்சியை விளைவிக்கிறது. இந்த உணர்ச்சி ஆற்றலே அவ்விலக்கிய நூலினை உருவாக்கும் கோட்பாடு ஆகும். உருவம் பற்றிய இக்கோட்பாடு, ஒரு நூலின் அமைப்பைக் கட்டுப்படுத்தி இணைக்கிறது; அதன் எல்லாப் பகுதிகளையும் இணைத்து, சீர்படுத்தி, பொருள் படும் வகையில் அமைத்து ஒரு முழுமையான எழில்சேர் படைப்பாகச் செய்கிறது.

இயற்கையோ செயற்கையோ, வடிவானது கட்டமைப்பு உடையதாகவோ அல்லது இழையோட்டத்துடனே (texture) இருக்க வேண்டும். முன்னது, விரிவானது; ஏனெனில் அது புற அமைப்பு. பின்னது, குறுகியது; கலைஞனின் மன நோக்கினுல் ஆன அக அமைப்பு. கட்டமைப்பு என்பது அதன் அடிப்படைப் பொருளில் (கதை அமைப்பு) ஒரு நூலின் எலும்புக் கூடாகும். இழையோட்டம் அதன் அடிப்படைப் பொருளில் (செய்யுளடி, சொல்லாட்சி, சொற்றொடர் அமைப்பு) எலும்பின் போர்வையான தோல் ஆகும்.

கட்டமைப்பு என்பது ஒழுங்குபடுத்துதல் (matter of arrangement) என்பதால், நூலின் அடக்கத்தைக் காலத்திற்குக் கட்டுப் படும்படி சீர்ப்படுத்துவதையும் அது குறிக்கும். (எந்த ஒரு இலக் கியப் படைப்பும் கால, இட வரம்புகளுக்குக் கட்டுப்பட்டதே). கால அமைப்பு (temporal form) நீட்டலாகவோ (linear) அல்லது பலதரப்பட்டவற்றின் தொகுப்பாகவோ (fugal) இருக்கும். நீட்ட டலமைப்பு என்பது வாழ்வில் நிகழ்வதைப் போல முதலில் நடந் தது முதலிலும், கடைசியில் நடந்தது கடைசியாகவும், அமையும் பாரம்பரிய இலக்கியத்தில் காணப்பட்டது. பலதரப்பட்டது (fugal) என்பது தற்கால இலக்கிய முறையின் குறிப்பான தன்மையாகும். (Fugal) என்ற ஆங்கிலச் சொல் 'fugue' என்ற பெயர்ச் சொல்லி லிருந்து வந்தது. Fugue என்பது சொற்களே இல்லாத, ஆனுல் ஒலிநயம் மிக்க மேலே நாட்டு இசையின் ஒரு சிறப்பு அம்சம் ஆகும். பலவகைப்பட்ட தலைப்பு (theme) களைத் திருப்பித் திருப்பி வெவ்வேறுவித ஓசைகளை உண்டாக்குமாறு இசைக்கும் பொழுது ஒரு சிக்கலான அமைப்புப் பிறக்கிறது. இந்த அமைப்புக்கு 'fugue' என்று பெயர். இந்த முறையை இக்கால இலக்கியத்தில் பின்பற்றுகிருர்கள். இலக்கியம் வாழ்க்கையன்று; எனவே அது வாழ்க்கையைப் போல் இருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை என்னும் கருத்தினைக் கொண்டு கால நெறிமுறையினைப் பற்றிக் கவலை கொள்ளாமல் சிக்கலான முறையில் நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் அமைத்து இக்காலத்தில் எழுதுகின்றனர்.

(காண்க **Archetype: மூலப்படிவம் Chicago Critics: சிகாகோ திறனுய்வுக்குழு.**)

1. G. Murray, *The Classical Tradition in Poetry* (1927).
2. W. P. Ker, *Form and Style in Poetry* (1928).
3. R. Wellek "The Mode of Existence of a Literary Work of Art", *Theory of Literature* (1942).
4. R. S. Crane, ed., *Critics and Criticism* (1952).
5. R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953).

6. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961).
7. Allan Rodway, *The Truths of Fiction* (1970).

**FREE VERSE: புதுக் கவிதை**

புதுக்கவிதை (யாப்பில்லாத கவிதை) பொதுவாக எதுகை மோனை யற்ற குறிப்பிட்ட செய்யுளடி முறையில் இல்லாத ஒருவகைச் செய்யுள் அமைப்பு. இது மொழியின் இயல்பான சந்தத்தைப் பொறுத்து அமைவது. உரை நடைபோல் தொடர்பாக எழுதப் படாது சிறு சிறு வரிகளாக எழுதப்படுவது. கையாளப்படும் நியதியான அழுத்த முறை (stress pattern) இதில் கிடையாது. வரிகளும் ஒரே நீளமுடையனவல்ல. இவ்வகை பரந்த வரம்பிலும் பலவகையான 'புதுக் கவிதைகள்' உள்ளன. ஜேம்ஸ் மன்னனின் ஆணைப்படி மொழி பெயர்க்கப்பட்டு அங்கீகரிக்கப்பட்ட பைபிளின் பகுதிகளான டேவிடின் துதிப்பாடல்கள் (Psalms of David) சால மனின் பாடல்கள் (Songs of Solomon) ஆகியவற்றை முதன் முத லாக எழுந்த புதுக் கவிதைகளாகக் கொள்ளலாம். அண்மைக் காலத்தில் வால்ட் விட்மன் தம்முடைய 'புல்லினிதழ்கள்' (Leaves of Grass, 1855) என்னும் கவிதை நூலில் இவ்வகைக் கவிதையைக் கையாண்டுள்ளார். அதில் பலவகை நீளவரிகளை இவர் பயன் படுத்தியுள்ளார். (பாரம்பரிய கவிதையின் ஒரே செய்யுளடி வகையையும் எதுகை மோனையும் போலன்றி) அவற்றின் சந்தத்தின்விளைவு (rhythmic effort) சொற்களைத் திரும்பக் கூறுதல், சமநிலைப்படுத்தல், மாற்றம் செய்தல் முதலியவற்றைப் பொறுத்தது.

குறிப்பாக முதலாம் உலகப் போருக்குப் பின் ஆங்கில அமெ ரிக்கக் கவிஞர்கள் இதை மிக முனைப்பாகப் பயன்படுத்தினர். சிறப்பாக, புரட்சிக் கவிஞர்கள் (radical poets) பாரம்பரியக் கவிதை வழக்கிற்கு எதிராக இதனைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

(காண்க **Prose Poem: உரை நடைக் கவிதை**.)

1. L. Bogan "Vers libre and Avant Garde", *Achievement in American Poetry*, 1900–1950 (1951).
2. T. S. Eliot, "Reflections on Vers Libre" (1917) in *To Criticize the Critic* (1965).
3. G. Hough, "Free Verse", *Image and Experience* (1960).
4. G. Hemphill (ed.), *Discussions of Poetry* (1961).

**GENRE: இலக்கிய வகை**

ஒரு கலைப் படைப்பு ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கியவகை அல்லது தொகுப்பைச் சேர்ந்தது என்பதைக் குறிக்கும். சில சமயம் 'இலக் கிய உரு' (literary form) என்றும் கூறுவது உண்டு. காப்பியம்,

துன்பியல் நாடகம், இன்பியல் நாடகம், இசைப் பாடல் (lyric) நாவல் முதலியவை அங்கீகரிக்கப்பட்ட இலக்கிய வகைகள். இலக்கிய வகைகளின் தோற்றம், வளர்ச்சி பற்றி ஆராய்தல், ஒப்பிலக்கியத்தின் சிறப்பான ஓர் அம்சமாகும்.

1. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (1949; 1966).
2. J. J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds* (2 vols. 1943–49).
3. R. S. Crane, ed., *Critics and Criticism* (1952), pp. 12-24; 546-563
4. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957), pp. 1958–239).

## GNOMIC VERSE: நீதிக் கவிதை

இது நீதி நெறி முறைகளைப் போதிக்கும் கவிதை. (i) செய்ய வேண்டிய அல்லது செய்யக் கூடாத உலகளாவிய உண்மைகள்; (ii) மனிதர்கள்; (iii) விதி, இறப்பு, தெய்வங்கள்; (iv) மனிதரல்லாத பொருள்கள்—பற்றி இது அமையும். நீதிக் கவிதை ஹோமரின் காப்பியங்களில் ஆங்காங்கேயும், மிகப் பழமையான ஆங்கிலக் காவியமான பெயொவுல்பில் (*Beowulf*) பெருமளவிலும் காணக் கிடக்கின்றது.

1. B. C. Williams *Gnomic Poetry in Anglo-Saxon* (1914).
2. K. Jackson, *Early Welsh Gnomic Poems* (1935).

## GOTHIC NOVEL: கோதிக் நாவல்

இடைக் காலத்தில் (Middle Ages) கலைகளின் சில தன்மைகளைக் குறிக்கும் சொல்லாக 'கோதிக்' பயன்படுத்தப்பட்டது. பின்னர் பதினெட்டாம் நூற்றுண்டில் பிற்பகுதியிலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டிலும் பிரபலமான ஒரு வகை நாவலை இச்சொல் குறித்தது. இவ்வகை நாவலின் கதைக் களமாக இடைக்கால அரண்மனைகள் (mediaeval castles) அமைந்தன. மர்மப் பாதைகள், பாதாள அறைகள், அலைந்து திரியும் ஆவிகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு சோகம் நிறைந்த, இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட (supernatural) சூழ்நிலை உடையதாய் இந்நாவல்கள் இருக்கும்.

ஹோரஸ் வால்போலின் (Horace Walpole) 'ஒட்ரான்டோ கோட்டை' (*The Castle of Otranto*–1764) என்பதே முதல் ஆங்கில கோதிக் நாவல். இத்தகைய நாவலிற்கு வாசகரிடையே இருந்த தகுதியற்ற ஆர்வத்தை அங்கதப்படுத்தி 'நார்த்தங்கர் திருமடம்' (*Northanger Abbey*, 1797) என்னும் நாவலை ஜேன் ஆஸ்டின் (Jane Austen) எழுதினுர்.

1. Montague Summers, *The Gothic Quest* (1938, 1964).
2. Eleanor T. Lincoln, (ed.), *Pastoral and Romance* (1969).
3. J. H. Mathews, *Surrealism and the Novel* (1966).

**GREAT CHAIN OF BEING: உயிரினப் பெருந்தொடர்**

கடவுளின் தன்மை பற்றி ப்ளேட்டோ, அரிஸ்டாட்டில், ப்ளோடினஸ் (Plautinus) முதலிய தத்துவ ஞானிகளின் கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த ஒரு கருத்து. பின்னர் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய சிந்தனையாளர்கள் அனைத்தையும் தன்னுள் அடக்கிய ஓர் உலக நோக்காக (inclusive world view) இதனை உருவாக்கினர். அதன்படி இறைவனின் இன்றியமையாத சிறப்பு என்பது வரம்பில்லாத படைப்புத் தன்மையாகும். இறை மகிமை எல்லா வகையான படைப்பிலும் முடிவில்லாமல் கரை புரண்டு ஓடுகின்றது. இவ்வடிப்படைக் காலத்திலிருந்தே மூன்று விளைவுகள் ஏற்பட்டுள்ளன.

(i) முழு நிறைவளம் (plenitude) உலகம் எல்லா வகைப்பட்ட உயிரினங்களையும் அவற்றின் உட்பிரிவுகளையும் கொண்டுள்ளது. எந்த இனமும் படைக்காமல் விடுபட்டுவிடவில்லை.

(ii) தொடர்ச்சி (continuity): ஒவ்வொரு இனமும் அடுத்ததில் இருந்து மிகச் சிறிய அளவே மாறுபடுகிறது. இதனால் எளிதில் தெரிந்துகொள்ள முடியாதபடி அதன் வகையைச் சேர்ந்த அடுத்த இனத்துடன் ஒன்று படுகின்றது.

(iii) தரவரிசை (gradation): வாழும் இனங்கள் அனைத்தும் ஒரு தர வரிசையில் உள்ளன. அந்த அமைப்பில் அது ஒரு பெரிய சங்கிலித் தொடர் அல்லது ஏணியை உண்டாக்குகிறது. இத்தொடர் உயிரற்ற பொருட்களில் தொடங்கி இறைவனில் முடிகின்றது. இத்தொடரில் மிருகங்களுக்கும், தேவதைகளுக்கும் (angels) இடையில் மனிதன் உள்ளான். தாவரங்களோ, உயிரற்ற பொருள்களுக்கும் பிராணிகளுக்கும் இடையில் உள்ளன.

1. A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (1936).
2. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Chapters 4-5.

**HAMARTIA: ஹாமர்ஷியா**

'தவறு' எனப் பொருள்படும் இந்த கிரேக்கச் சொல்லை அரிஸ்டாடில் தம்முடைய 'கவியியல்' என்னும் நூலில் பயன்படுத்துகிறார். அவர் கருத்துப்படி, இது துன்பியலின் இன்னல்களுக்குக் காரணமாக அமைகிறது. துன்பியலின் இலட்சிய நாயகன் (ideal tragic hero) மிகச் சிறந்த குணசீலன் அல்லது நேர்மையானவன் என்பதல்ல. ஆனால், அவனுடைய வீழ்ச்சி குணக்கேட்டினாலோ, ஒழுக்கக் கேட்டினாலோ (depravity) அல்லது ஏதோ தவற்றினாலோ (hamartia) ஏற்படுவதாகும் என்பது அரிஸ்டாட்டில் கருத்து. இத்தவறு, அவன் எடுக்கும் முடிவினாலோ, அறியாமையினாலோ, அறத்தினின்றும் வழுவுதலாலோ, அவனிடம் இயல்பாகவேயுள்ள மனித பலஹீனத்தாலோ நிகழ்வதாகும். காரணம் எதுவாயினும்

அது அவலச் செயலைத் தூண்டுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் அவலத் தலைவனுன ஒத்தல்லோவின் பொருமையை இத் தவற்றுக்குச் சான்ருகக் கூறலாம்.

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1911).
2. Richmond Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy* (1964).

### HERO-HEROINE: தலைவன்-தலைவி

ஓர் இலக்கியப் படைப்பில், வாசகர் அல்லது நாடகம் பார்ப்போர் பிரிவு கொள்ளும் முக்கியமான ஆண், பெண் கதா பாத்திரம் அல்லது முதல் பாத்திரம். அதுவே நூலிற்கு மையப் பாத்திரமாகி இரக்கத்திற்குத் தகுதியுடையதாயின் இது முதல் பாத்திரம் (protagonist) என்று பொதுவாக அழைக்கப்படும். இலக்கியத்திறனுய்வில் 'தலைவன்' 'தலைவி' போன்ற வீரம் அல்லது நற்குணங்களைக் கொண்ட பாத்திரங்களையே குறிக்க வேண்டிய அவசியமில்லை. ஒரு பாத்திரம், கோழைத் தன்மையுடைய போக்கிரியாக (cowardly rogue) இருக்கலாம். ஆனுல் கதைக்கு மையமாக அமைந்திடின் அவனே கதைத் தலைவன் ஆகிருன். ஷேக்ஸ்பியரின் 'மாக்பெத்' (*Macbeth*) நாடகக் கதைத் தலைவன் ஒரு வில்லன்.

### HEROIC COUPLET: இணையடிக் குறள்

ஒவ்வொன்றும் ஐந்து சீர் கொண்டு, ஏற்ற இறக்க சந்தத்துடனும், எதுகை மோனையுடனும் அமையும் ஈரடிச் செய்யுள். இது பதினெட்டாம் நூற்ருண்டில் ட்ரைடன், போப் போன்ற ஆங்கிலக் கவிஞர்களின் அங்கதக் கவிதைகளில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப் பட்டது.

1. W. C. Brown, *The Triumph of Form* (1948)
2. John A. Jones, *Pope's Couplet Art* (1969)

### HEROIC DRAMA: ஐஞ்சீர் ஈரடிப்பா நாடகம்

1660-ஆம் ஆண்டு இங்கிலாந்தில் முடியாட்சி மீண்டும் நிறுவப்பட்டதற்குப் பின்னர் (Restoration) பிரபலமான ஒரு வகை நாடகம். காப்பியத்தினைப் பின்பற்றி அதன் சிறப்புத் தன்மைகளாகிய உன்னதத் தலைவன், ஒரு நாட்டின் விதியை நிர்ணயிக்கும் செயல், உயர்ந்த அலங்காரமான நடை ஆகியவற்றுடன் ஐஞ்சீர் ஈரடியில் எழுதப்பட்ட நாடகம், இதன் முடிவு மகிழ்ச்சியாகவே அமைந்தாலும் எப்போதுமே இது நகைச்சுவை அற்றதாக இருக்கும். குறிப்பாக, இத்தகைய நாடகத்தில் உயர் குடும்பத்தைச் சார்ந்த தலைவன் தலைவியிடம் கொண்ட ஆழ்ந்த காதல், அவனுடைய கடமை உணர்வோடும், நாட்டுப் பற்ருேடும் மோதுகின்ற காட்சியாக அமையும். போராட்டத்தில் தலைவன் இறந்திடின்

ஐஞ்சீர் ஈரடிப்பா துன்பியல் நாடகம் (heroic tragedy) என்றழைக்கப்படும். இதில் இழி குணங்கொண்டு காமவெறியோடிருக்கும் ஓர் இளவரசி தலைவிக்குப் போட்டியாக இருப்பாள். தலைவனுக்குப் போட்டியாய் இருப்பவன் ஒரு வில்லனாகவோ அல்லது தலைவனின் நெருங்கிய நண்பனாகவோ இருப்பான். நாட்டின் தலைவிதி, உண்மைக்கு மாறான இவ்வகைக் கதாபாத்திரங்களின் நிலையற்ற எண்ணங்களைச் சார்ந்து இருக்கும். இதன் மைய நிகழ்ச்சி (central situation) வாழ்க்கைக்கு ஒவ்வாததாகச் சித்தரிக்கப்படும். கதாபாத்திரங்கள் நம்ப முடியாதவை. ஆகையினால் இதன் உயர்ந்த மொழி நடை வெறும் ஆரவார மொழியாக (bombast) முடிகிறது.

ஆங்கிலக் கவிஞர் ட்ரைடன் (Dryden, 1631–1700) இவ்வகைத் துன்பியல் நாடகம் எழுதுவதில் வெற்றி கண்டவர்.

1. A. Nicoll, *A History of Restoration Drama*, 1660–1700) (1928).
2. C. V. Deane, *Dramatic Theory and the Heroic Play* (1931).
3. Arthur C. Kirsch *Dryden's Heroic Drama* (1965).

**HIGH COMEDY: உயர் இன்பியல் நாடகம்**

முக்கியமாக அறிவிற்கு விருந்தாகும் இன்பியல் அங்கத நாடகம் பொதுவாக இவ்வாறு அழைக்கப்படும். இவ்வகை நாடகம் சொல்திறமும் நயமும் கொண்டு அறிவு நுட்பம் பொருந்திய வார்த்தை ஜாலங்களைக் காட்டுவதாயும் மிளிரும். 1622–73-ல் வாழ்ந்த பிரெஞ்சு நாடக ஆசிரியர் மொலியர் (Moliére) உயர் இன்பியல் நாடகத்தைத் தோற்றுவித்தவர். வில்லியம் கான்கிரீவ் (William Congreve), ஆஸ்கார் ஒயில்டு (Oscar Wilde), பெர்னார்ட் ஷா முதலியோர் மொலியெரைப் பின்பற்றி ஆங்கிலத்தில் இவ்வகை நாடகம் எழுதி வெற்றி பெற்றவர்கள்.

1. G. Meredith, *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (1877).
2. P. A. Chapman, *The Spirit of Moliére* (1940).
3. C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (1959).

**HIGHER CRITICISM: மேல்மட்டத் திறனாய்வு**

மேல்மட்ட இலக்கிய திறன் ஆய்வு என்பது கீழ்மட்ட இலக்கிய திறன் ஆய்விற்கு (Lower Criticism) மாறுபட்டது. மேல்மட்ட இலக்கிய ஆய்வு ஒரு நூலின் முன் மரபுகள் (antecedents) தோற்றுவாய் (genesis) வரலாற்றுச் சூழல் (historical environment) முதலியவற்றை நுணுக்கமாக ஆராய்வதாகும். கீழ்மட்ட இலக்கிய ஆய்வு என்பது ஒரு நூலின் மூலம் (text) திருத்தம், பாடபேதம் இவற்றைப் பற்றி ஆராய்வது. ஓர் ஆசிரியர் கூறும் பொருள், நூலின் வரலாற்றுக் காலத்தில் (historical period) இருந்த அறிவு,

பண்பாட்டுச் சூழல் முதலியவற்றை விளக்குவது மேல்மட்ட இலக்கிய ஆய்வு.

1. D. Daiches, *Critical Approaches to Literature* (1956).
2. H. Gardner, *The Business of Criticism* (1959)
3. Fredson Bowers, *Textual and Literary Criticism* (1959).
4. René Wellek, *Concepts of Criticism* (1963).

**HISTORICAL NOVEL: வரலாற்று நாவல்**

ஒரு குறிப்பிட்ட வரலாற்றுக் காலத்தில் கதை நிகழ்ச்சிகள் நடப்ப தாக எழுதப்படும் நாவல்களைக் குறிக்க இச் சொற்றொடர் பயன் படுத்தப்படுகிறது. வரலாற்று நாவலின் கருப்பொருள் (subject matter) பொதுவான அல்லது தனிப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளாக அமை கிறது. இதன் மூல பாத்திரம் (protagonist) கடந்த காலத்தில் வாழ்ந்த உண்மையான மனிதனாக இருக்கும் அல்லது அது ஒரு கற்பனைப் பாத்திரமாகவும் இருக்கலாம். இக்கற்பனை பாத்திரத் தின் தலைவிதி, உண்மை நிகழ்ச்சிகளில் பிணைக்கப்பட்டதாய் இருக் கும். வரலாற்று நாவல் எழுதுவதைக் கையாண்ட பெரிய எழுத் தாளர்கள் ஆங்கிலத்தில் வால்டர் ஸ்காட் (Walter Scott) அமெ ரிக்க இலக்கியத்தில் ஜேம்ஸ் பெனிமோர் கூப்பர் (James Fenimore Cooper) ஆகியவர்கள்.

வரலாற்று நாவல்களில் மூன்று வகைகள் உள்ளன.

(i) லாயிட் டக்லஸ் (Lloyd Douglas) பைபிள் காலத்தை வைத்து எழுதியுள்ள நாவல்கள் போன்று, வரலாற்று ஆராய்ச்சி உணர்வில் பழைய சமுதாயத்தை மீண்டும் உருவாக்கிக்காட்டிடும் ஒரு குறிப்பிட்ட கால நாவல் (period novel).

(ii) வரலாற்றுப் புனைந்துரை நாவல் தற்கால குழப்பம், தடு மாற்றம் முதலியவற்றிலிருந்து விடுபட்டு கடந்த கால அரசர் களின் வீர தீரச் செயல்களில் திளைக்க உதவுவதாகும். பல்வர் லிட்டன் (Bulwer Lytton) எழுதிய 'பாம்பேயின் கடைசி நாட்கள்' (*The Last Days of Pompeii*, 1834) என்னும் நாவல் இதற்குச் சான் றாகும்.

(iii) முறை வரலாற்று நாவல்கள், ஸ்காட்டின் 'மிட்லோதி யன் நடுவில்' (*The Heart of Midlothian*, 1818) தாக்கரேயின் (Thackeray) 'ஹென்றி எஸ்மாண்டு' (*Henry Esmond*, 1852) ஆகிய வற்றைப் போன்று, உண்மையை ஒதுக்கிடாது, அதை பெரு கேற்றி, மிளிரச் செய்கின்றன. இத்தகைய நாவல்கள் மனித வாழ் வின் வரலாற்றுச் சூழ்நிலைகளை அளவுக்கு மீறி வற்புறுத்தாமல் மனித வாழ்வின் அடிப்படைக் கோட்பாடுகள், இன்றியமையாத, சுவையான உள்நோக்கங்களைப் பற்றி அமைகின்றன.

அநேக வரலாற்று நாவல்களில் வரலாற்று பாத்திரங்கள்

குறைந்த பங்கு வகிக்குமாறு சித்தரிக்கப்படுகின்றன. முக்கிய கதாபாத்திரங்கள் கற்பனைப் பாத்திரங்களே. அண்மைக் காலத்தில், டி. எச். ஒயிட்டின் (T.H. White) 'தி ஒன்ஸ் அன்ட் ஃப்யூச்சர் கிங்' (*The Once and Future King*, 1958) என்ற நாவலைப் போன்று பழைய கதைகளைத் தற்கால மனோதத்துவ முறையில் திரும்ப எழுதும் போக்கு உள்ளது.

1. E. A. Baker, *History of the English Novel* (12 vols. 1924).
2. Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel* (2 vols. 1951).
3. Walter Allen, *English Novel* (1955)

**HISTORY PLAY:** வரலாற்று நாடகம்
(*காண்க* **Chronicle Play:** கால வரலாற்று நாடகம்)

**HOMERIC EPITHET:** ஹோமர் பாணி அடைமொழி
(*காண்க* **Epithet:** அடை மொழி)

**HORATIAN ODE:** ஹோரேஷியன் இசைப் பாடல்
(*காண்க* **Sapphic Ode:** ஸாபிக் இசைப் பாடல்)

**HUBRIS:** இறுமாப்பு

இது 'இறுமாப்பு' என்று பொருள்படும் ஒரு கிரேக்கச் சொல். இது கிரேக்க நாடகத்தில் துன்பியல் தலைவனின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணமாகக் கூறப்படுவது. தெய்வங்களின் எச்சரிக்கைகளைப் பொருட்படுத்தாமல் அல்லது அவர்கள் நிர்ணயித்த ஒழுங்கு முறையினின்றும் மீறும்படி தலைவனை உந்தும் ஓர் உணர்ச்சி அல்லது மனோநிலையை இது குறிக்கும். இச்சொல்லை மேலும் விவரித்துப் பிற்கால நாடகக் கதாநாயகர்களின் துன்பியல் தற்பெருமை (tragic pride)க்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1911).
2. John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (1962).

**HUMANISM:** மனித நலக் கோட்பாடு

பொதுப்படையாக நோக்குமிடத்து, இத்தொடர், அடுத்த உலகில் கிட்டும் அருள்சேர் வாழ்க்கைக்குத் தற்போது தயார்ப் படுத்திக் கொள்ளாது, இவ்வுலகிலேயே ஓர் உன்னதமான வாழ்க்கையை அமைப்பது என்னும் கருத்தை வலியுறுத்துகின்ற ஒரு தத்துவத்தைக் குறிக்கும். வரலாற்று நோக்கில் இச் சொல், ஐரோப்பாவின் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தோடு (Renaissance) தொடர்

புடையது. ஹோமர், பிளேட்டோ, அரிஸ்டாட்டில் முதலியவர்கள் எழுதிய பண்டைய கிரேக்க இலக்கியங்கள் ஐரோப்பாவின் இருண்ட காலம் என்று கூறப்படும் சில நூற்றுண்டுகளில் மறைந்து கிடந்தன. பிறகு ஐரோப்பாவின் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் (1300–1500) அவை கண்டு பிடிக்கப்பட்டதன் விளைவாகக் கவி ஞர்களும் அறிஞர்களும் மனிதனுக்கும் மனிதனின் செயல்களுக்கும் முதன்மை கொடுத்தார்கள். அதன்படி, ஒழுங்கு நெறி, ஆரா யும் அறிவுத்திறன், கலைஞானம் முதலியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு மனிதனே அகில அண்ட வாழ்வின் மையம் (centre of universal life) ஆவான் என்னும் கருத்து உருவாகியது. மறு மலர்ச்சிக்கால மனித நலக் கோட்பாடு, ஒரு பரந்த ஒழுங்கு முறைத் தத்துவத்தில் நம்பிக்கைக் கொண்டிருந்தது. இவ் வொழுங்கு முறைத் தத்துவம், மனிதனுடைய நடத்தை, தத்துவ ஞானம், பரவுலக அறிவு, சமூக வாழ்வு இவற்றை உள்ளடக்கி யது. மறுமலர்ச்சியாளர்கள் இத்தத்துவமே பண்டைய கிரேக்க, ரோமானிய இலக்கியங்களின் அடிப்படை எனக் கொண்டமை யால், இவ்விலக்கியங்களை இயற்கை விஞ்ஞானத்தைவிட உயர்ந்த தாகக் கருதினுர்கள். மிருக உணர்ச்சியையும் தன்னிச்சை உணர்ச்சி (instinct) யையும் ஒதுக்கிவிட்டு மனிதனின் பகுத்தறிவுக்கே முதன்மையளித்தார்கள்.

1910–33ல் அமெரிக்காவில் பால் எல்மர் மோர் (Paul Elmer More), இர்விங் பேபிட் (Irving Babbitt) ஆகிய அறிஞர்களால் புதிய மனநலக் கோட்பாடு (New Humanism) என்ற இயக்கம் தொடங்கப்பட்டு வேரூன்றியது. அவர்கள், பண்டைய கிரேக்க, ரோமானிய இலக்கியங்களைப் படிக்க வேண்டுமென்றும், அவற் றின் தத்துவங்களைப் பின்பற்ற வேண்டு மென்றும் வலியுறுத்தி ஞர்கள். அவர்கள் மத நம்பிக்கையற்றவர்களாதலால், மதத்திற் குப் பதிலாக மனிதன் தனது மனத்திட்பத்தில் நம்பிக்கை வைக்க வேண்டும் என்றும், அம்மனத்திட்பமே அவனது இயற்கை உணர்ச் சிகளைக் கட்டுப்படுத்தும் சக்தியாக நின்று அவனை நேர்மையான வழியில் கொண்டு செல்லும் என்றும் கருதினுர்கள். அவர்களுக்குக் கடவுள் நம்பிக்கையில்லாவிட்டாலும், நிலையற்ற இவ்வுலகத்தின் அடிப்படையில் நின்று நிலவும் உயர்ந்ததோர் உண்மைத் தத்து வத்தில் அவர்கள் நம்பிக்கை கொண்டார்கள்.

இப்போதைய மனிதநலக் கோட்பாட்டின்படி, மனித அநு பவமே உண்மையானது; மனித இயற்கையின் பண்புகள், இயற் கைக்கு அப்பாற்பட்ட ஒரு உலகக் கொள்கையை விடப் பன் மடங்கு உயர்ந்தவை.

1. Norman Foerster (ed.), *Humanism and America* (1930).
2. Douglas Bush, *The Renaissance and English Humanism* (1939).

3. Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influence on Western Literature* (1949).
4. Julian S. Huxley, *The Humanist Frame* (1961).
5. Sarah E. Herndon (ed.), *The Humanistic Tradition.*
6. W. M. Spackman, *On the Decay of Humanism* (1967).

**HUMOUR: நகைச்சுவை**

சிரிப்புத் தொடர்புடைய பல பொதுச் சொற்களில் பெருவழக்கான ஒரு சொல் இது. ஆதியில் இச் சொல்லிற்கும் நகைச்சுவைக்கும் யாதொரு தொடர்பும் கிடையாது. இடைக் காலத்தில் உடலில் சுரக்கும் நான்கு வகை நீர்களை (fluids) இச்சொல் குறித்தது. இந்நான்கு வகை நீர்களின் சேர்க்கையே ஒரு மனிதனின் உள்ளத்தன்மையையும் உணர்வையும் முடிவு செய்வதாகக் கருதப் பட்டது. நான்கு வகை நீராவன: குருதி (blood) சடைவு (melancholy) மதம் (cholor or bile) கபம் (phlegm). அங்கதம் (satire) கேலி (mockery) எள்ளல் (ridicule) முதலியவற்றினின்றும் மகிழ்ச்சூட்டும் சிரிப்பு இலக்கியத்தைப் பிரித்துக் காட்டும் வாயிலாகப் பதினெட்டாம் நூற்றுண்டில் இச்சொல் பயன்படுத்தப்பட்டது. தற்போது இச்சொல் சிரிப்பைக் குறிப்பதில்லை. ஆனால், சிரிப்பின் பால் மனிதன் கொள்ளும் நாட்டத்தின் தன்மையைக் குறிக்கப் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இம் மாற்றம், மனேதத்துவத்தின் தாக்கத்தினுல் ஏற்பட்டதாகும். சாதாரணமாக, மனித வாழ்க்கையில் சிரிப்பு என்பது இயல்பாகவே மகிழ்ச்சியினை ஊட்டுவது என்பது குழந்தைகளின் போக்கை ஆராய்ந்த விஞ்ஞானிகளின் கருத்தாகும்.

1. Stephen Leacock, *Humor and Humanity* (1938).
2. Evan Esar, *The Humor of Humor* (1954).
3. Walter Blair, *Horse Sense in American Humor* (1942; 1962).

**HYMN: துதிப்பாடல்**

வீரர்களை அல்லது தெய்வங்களை வாழ்த்தும் முகமாக அமைந்த பாடல் என்று பொருள்படும் ஒரு கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து இது தோன்றியது. இச்சொல், மத நடை முறைப்படி, தோத்திரப் பாடல்களைத் (psalms) தவிர, கடவுளை வாழ்த்தி அமைந்த எந்தப் பாடலும் துதிப்பாடலே. விரிவான பொருளில், இலக்கியத்தில் வரும் எந்த விதமான துதிப்பாடலையும் இது குறிக்கும். சான்று: தீவிர உணர்வுள்ள ஷெல்லியின், 'அறிவு சார்ந்த அழகிற்கு துதி' ('Hymn to Intellectual Beauty').

காண்க **Psalms: தோத்திரப் பாடல்கள்**

1. J. Julian (ed.), *A Dictionary of Hymnology* (1925).

2. T. H. Robinson, *Poetry and the Poets of the Old Testament* (1947).
3. L. F. Benson, *The English Hymn* (1962).

**HYPERBOLE:** உயர்வு நவிற்சி

*மிகைப்படுத்த வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை மனத்தில் கொண்டு மிகை படக்கூறி அழுத்தம் காட்டும் ஒரு வகை அணி. சான்று: பேச்சு வழக்கில் 'வானளாவிய கட்டடங்கள்'; கவிதையில்:*

> *கண்ணின் கடைப்பார்வை காதலியர் காட்டிவிட்டால்*
> *மண்ணில் குமரருக்கு மாமலையும் ஓர் கடுகாம்.*

W. S. Howells, *Logic and Rhetoric in England*, 1500–1700 (1956).

**IDEAL SPECTATOR:** இலட்சியப் பார்வையாளர்

(i) *நாடகத்தைக் காணும் அல்லது படிக்கும் சாதாரணப் பார்வையாளர். சில வேளைகளில் இப்பார்வையாளர் சராசரி மனிதனாக இருக்கலாம். நாடகத்தை முன்நோக்கம் எதுவும்* (preconception) *இல்லாத சாதாரணமாகக் காண்பவர் என்ற கொள்கை அளவில் கருதப்படுவர்.*

(ii) *நாடகத்தில் வரும் கதாபாத்திரத்தையும் இச்சொல் குறிப்பிடும். அப்போது நாடக ஆசிரியருடைய அல்லது பெரும்பான்மையான பார்வையாளருடைய மனப்பான்மைகளையும்* (attitudes) *உணர்ச்சிகளையும்* (emotions) *அப்பாத்திரம் கொண்டமையும். அவ்வகைப் பாத்திரங்கள் நாடக நிகழ்ச்சிகளில் ஒட்டாமல் சற்று விலகியே நிற்கும். ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஆன்டனியும் கிளியோபாட்ராவும்'* (*Antony and Cleopatra*) *நாடகத்தில் வரும் இனோபார்பஸ்* (Enobarbus) *கதாபாத்திரம் இதற்குத் தக்கதோர் சான்று. இனோபார்பஸ் அந்நாடகத்தில் வரும் மற்ற பாத்திரங்களின் செயல் முறைகளையும் கொள்கைகளையும் பரவலாக விமர்சிப்பதால் அவன் நாடகாசிரியரின் குரல் என்று கருதப்படுகிறான்.*

**IDYLL:** நாட்டுப்புறச் சொல்லோவியம்

*நாட்டுப்புற மக்களின் அல்லது இடையரின் வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்கும் ஒரு சிறு இசைப்பாடல். அவர்களின் எளிய வாழ்க்கையை இலட்சியப் பார்வையுடனும் சிறந்த முறையிலும் இது வருணிக்கிறது. சில நூற்றாண்டுகளில் காப்பியம், காதல், துன்பியல், ஆகியவற்றை ஒட்டிய தலைப்புக்களைப் பயன்படுத்தி எழுதப்பட்டது. சான்று: டென்னிசனின் 'அரசனைப் பற்றிய கவிதைகள்'* (Idylls of the King) *பிற்காலத்தில் இத்தகைய கவிதைகள் கற்பனை அமைதி*

(ideal peace) மனநிறைவு, மகிழ்ச்சி முதலியவற்றைச் சித்தரித்தன. எனினும், இது ஒரு நியதியில் தர்க்க ரீதியாக வளர்ந்த இலக்கிய வகை அல்ல.

1. M. H. Shackford, "A Definition of the Pastoral Idyll", *Publications of the Modern Language Association*, 19 (1904).

## ILLUSION: மாயத்தோற்றம்

வெற்றிகரமாக உருவாக்கப்பட்ட எந்தக் கதை, நாடகத்திலும் நம்பிக்கை ஏற்படச் செய்யும் ஒரு தன்மை. ஒரு கதை அல்லது நாடகம் ஒரு வாசகனை எவ்வளவுதான் மெய்மறக்கச் செய்யினும், அவன் வாழ்வில் நடை பெறும் நிகழ்ச்சியை ஒப்ப அவற்றில் வருவன யாவும் உண்மையல்ல. எனினும், இத்தகைய மாயக் காட்சிகளை உண்மை நிகழ்ச்சிகளே என்று வாசகர் ஏற்றுக்கொள்கிறார். கோலரிட்ஜ் கூற்றுப்படி, இதற்குக் காரணம் ஒரு நூலைப் படிக்கும் போது வாசகர் விரும்பியே அவநம்பிக்கையை ஒதுக்கி வைக்கிறார். அதன் விளைவாக வாசகர் தாம் படிக்கும் இலக்கியங்களைக் கலைமதிப்பு உடையவை என ஒப்புக்கொள்கிறார். இம்மாயத் தோற்றத்தை நின்று நிலை பெறச் செய்வதே ஓர் எழுத்தாளனின் தலையாய கடமை. ஆயினும் சில விளைவுகளை உண்டாக்கும் நோக்கில் சில சமயங்களில் ஆசிரியர் வேண்டுமென்றே இம்மாயத் தோற்றத்தைக் கலைப்பதும் உண்டு. சான்றாக, பீல்டிங், தாக்கரே ஆகிய நாவலாசிரியர்கள் தம் நாவல்களில் கதைப் போக்கைத் திடீரென நிறுத்திவிட்டு வாசகர்களுடன் நேரடியாகப் பேசத் தொடங்குகிறார்கள். நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் தமக்குள் உரையாடுவதிலிருந்து அவ்வப்போது மாறுபட்டு அவையோரிடமே பேசத் தலைப்படுவதும் உண்டு. ஷேக்ஸ்பியர் 'ஐந்தாம் ஹென்றி' (*Henry V*) நாடகம் இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு. மாயத் தோற்றத்தில் இருவகையுண்டு. (i) ஒரு புதிய உலகை உருவாக்கும் மிகைக் கற்பனை (fantasy) சான்று: மோர் எழுதிய 'யுடோபியா' (*Utopia*) ஹக்ஸ்லி (Huxley) யின் 'அச்சமற்ற புதிய உலகம்' (*Brave New World*) (ii) நடப்பியல் (realism) உத்தியின் மூலம் கதையில் உள்ள கலை உலகையும் வெளியுலகையும் ஒன்றே என்று வாசகரை நம்பச் செய்தல். இது பல ஆசிரியர்கள் பரவலாகப் பயன்படுத்தும் உத்தி.

## IMAGISM: உருக்கவிதை

1912க்கும் 1917க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் அமெரிக்காவிலும் இங்கிலாந்திலும் துவக்கப்பட்டுச் செழிப்புடன் வளர்ந்த ஓர் இலக்கிய இயக்கம். அக்கவிதைக் குழுவைச் சார்ந்த எஸ்ரா பௌண்ட் (Ezra Pound) தங்களுக்குள் ஒத்துக்கொண்ட சில

இலக்கியக் கொள்கைகளைக் குறிப்பிடுவதற்கு இச் சொல்லைத் தோற்றுவித்தார். அமெரிக்க, ஆங்கிலக் கவிதைகளில் 'புதுமைத்' தோற்றத்தின் தொடக்க நிலையை இச்சொல் குறித்தது.

மரபு வழியான கவிதைச் சொற்களையும் யாப்பு முறைகளையும் விடுத்து உருக்கவிஞர்கள், எந்தக் கருத்தினையும் எடுத்தாளவும், எந்த ஒலி முறைகளையும் பயன் படுத்தவும், உலகியற் சொற்களை எடுத்தாளவும், அவற்றின் மூலம் ஓர் உருவைப் படைக்கவும் விழைந்தார்கள்.

பொருத்தமான உருக்கவிதை விடுநிலைப் பாவால் (free verse) எழுதப்படுகிறது. கப்பலின் மேல் தளத்திலிருந்து காணப்பெரும் முழுமதியையோ அல்லது நடுங்கும் குளிர் காலத்தில் ஒரு விசிப் பலகை மீது ஒதுங்கி உட்கார்ந்திருக்கும் ஒரு முது கிழவனையோ அல்லது வேறெந்த ஒரு காட்சியினையோ, கண்ணால் கண்டவாறே எவ்வித உறைவிளக்கமுமின்றி கவிதையில் தீட்டுவது இதற்குள் அடங்கும்.

உருக்கவிதையின் சிறப்புப் பற்றிக் கவிஞர்களுக்குள்ளும், திறனாய்வாளர்களுக்குள்ளும் வேறுபாடு காணப்படினும், உருக்கவிதை தற்கால இலக்கிய உலகியல் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

1. Herbert Read, (ed.), *T. E. Hulme: Speculations* (1924).
2. G. Hughes, *Imagism and the Imagists* (1931).
3. W. C. Pratt, *The Imagist Poem.*
4. C. K. Stead, *The New Poetic* (1964).

**IMPRESSION:** பதிப்பு

இச்சொல் ஒரு பதிப்பைக் (edition) குறிக்கும். அது கோர்க்கப் பட்ட அச்சு அச்சகத்தில் இருக்கும்போது, ஒரு தடவை அச்சடிக் கப்பட்ட நூலின் மொத்த எண்ணிக்கையைக் குறிக்கும்.

**IMPRESSIONISM:** உள்ளப்பதிப்பு

இது இரு பொருள்படும். (i) ஓர் ஆசிரியன் ஒரு பொருளைப்பற்றிக் கொடுக்கும் துல்லிய விவரத்தினின்று வாசகர் தன் மனம் போல் எடுத்துக் கொள்ளுந் தன்மையைவிட, தன் உள்ளத்தில் ஏதோ ஒன்றை அது பதித்துள்ளது என்பதை ஆசிரியர் நிலைநாட்ட முனை வதாக உள்ள ஒரு நோக்கு. (ii) இது இலக்கிய ஆராய்ச்சியில் ஒரு வகையையும் குறிக்கும். இவ்வகையில் இலக்கிய ஆய்வாளர் அந்த இலக்கியப் படைப்பினை ஒட்டிய பகுத்தல் (analysis) ஆசிரியரின் வாழ்க்கை, கலை முதலிய பிரச்சினைகளைப் பற்றிக் கவலைப்படாது அப்படைப்பினால் தன் மனத்தில் பதிவதை அல்லது அதைப் படிப்பதால் விளையும் அநுபவத்தையே குறிப்பதாகும்.

M. C. Beardsley. *Aesthetics* (1958).

## IN MEDIAS RES: இடையீட்டுத் தொடக்கம்

இந்த லத்தீன் சொற்றொடர் 'பொருள்களின் இடையில்' என்ற அர்த்தம் கொண்டது. ஒரு காப்பியத்தின் கதையை முதலில் இருந்து ஆரம்பிக்காமல், இடையில் இருந்து தொடங்கும் வழக்கத்தை இது குறிக்கும். மில்டனின் 'சுவர்க்க நீக்கம்' முதற் காதையில் சாத்தான் (Satan) நரகத்தின் நெருப்பு ஏரியில் உணர்வுற்று மிதப்பதைச் சித்தரிப்பதில் இருந்து ஆரம்பமாகின்றது. கடவுளுக்கு எதிராக வானுலகில் சாத்தான் தொடங்கிய கலகமும், அதையொட்டிய போரும், அதன் விளைவாகக் கடவுள் சாத்தானை நரகத்தில் தள்ளியதும் ஆகிய ஆரம்ப நிகழ்ச்சிகள் காவியத்தின் ஆறும் காதையில்தான் இடம் பெற்றுள்ளன.

## INSCAPE/INSTRESS: உள்ளீடு/உள்ளழுத்தம்

கவிதைகளைப் பற்றிப் பல ஆழ்ந்த கருத்துகளைத் தெரிவித்த ஆங்கிலக் கவிஞர் ஜி. எம். ஹாப்கின்ஸ் (1844–1889) பயன்படுத்திய சொற்களில் இன்றியமையாத இவ்விரண்டு அவராலேயே தோற்றுவிக்கப்பட்டவையாகும். இச்சொற்கள் தம்முள் ஒரு பழைய தத்துவத்தை உள்ளடக்கியவை. உலகிலுள்ள ஒவ்வொரு உயிர்ப் பொருளும் உயிரில்லாப் பொருளும் தனித்தன்மை உடையன. இத்தனித்தன்மையே அதனுடைய மூலக்கூறும் அழகுமாகும். கடவுளால் படைக்கப்பெற்ற பொருள்களின் இந்தத் தனித்தன்மையில் ஹாப்கின்ஸ் தமது உள்ளத்தைப் பறி கொடுத்து அத்தன்மையை உள்ளீடு (Inscape) என்று கூறினர்.

ஹாப்கின்ஸ் கூற்றுப்படி இத்தனித்தன்மை ஒவ்வொரு பொருளின் உயிர்த்தன்மையைக் குறிப்பதோடன்றி, கடவுளால் படைக்கப்பட்ட எல்லா பொருள்களையும் ஐக்கியப்படுத்துவதாகும். இந்த உண்மையைக் கவிஞன் உணரும் போது, பொருளின் தனித்தன்மையின் மூலமாகக் கடவுளையும் உணருகிறன். சான்று: ஆங்கில நாட்டு மலர்களில் மிக அழகியது Blue Bell என்னும் நீல நிறப்பூ. இந்த நீலநிறம் அம்மலருக்கே உரித்தானது ஆகும். இந்நீல நிறத்தில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்ட ஹாப்கின்ஸின் கற்பனை உள்ளத்தில் பூவினுடைய நீல நிறம் மறைந்து நீலநிறமே உருவமாகத் திகழும் அன்னை மேரியே தோன்றுகிருள்.

ஒரு பொருளின் தனித் தன்மையைக் கட்டுப்படுத்தி உயிரூட்டும் உட்சக்தியையே உள் அழுத்தம் (Instress) என்று ஹாப்கின்ஸ் கூறினர். இந்த உள் அழுத்தந்தான் கவிதை உணர்ச்சியைத் தூண்டி ஒரு பொருளின் அழகை அதன் தனித் தன்மையில் காணச் செய்கிறது.

1. W. A. H. Peters, *G. M. Hopkins: A Critical Essay towards the Understanding of His Poetry* (1948).

2. W. H. Gardner, *G. M. Hopkins: A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, 2 vols. (1944, 1949).
3. Graham Storey (ed.), *Hopkins Selections* (1967).

**INSPIRATION: அகத்தூண்டுதல்**

தன் அறிவுத்திறனைச் சார்ந்தில்லாது, அதனினும் மேலான ஒரு சக்தியால் உந்தப்பட்டு எழுதப்பட்டதால் ஒரு நூல் தீர்க்கமான (determined) தன்மை பூண்டுள்ளது என்று கருதப்படும் அளவில் அப்பாவலன் அகத்தூண்டுதல் பெற்றுள்ளான் என்று கூறலாம். ஆகவே, அகத்தூண்டுதலால், ஒரு திறமையற்ற கவிஞன் உன்னதமான கவி பாடலாம். அத்தூண்டுதல் இல்லா நிலையில் திறமையுள்ள புலவனும் ஒரு நல்ல கவிதையைப் பாட முடியாது என்பது பிளேட்டோவின் கூற்று. காப்புப் பாடுதல் ஒரு வழக்கே எனினும், கவிஞன் அதைச் செய்தல், கவி எழுதுவது ஒருவனின் இச்சைச் செயல் அல்ல என்பதனாலேயாகும். ஆதலால், கவிஞன் ஓர் தெய்வீகப் பித்துக் (divine madness) கொண்டு ஒழுகுகிறான் என்பது பல நூற்றாண்டுகளாக நிலவி வந்த கருத்தாகும்.

இவ்வாறு அகத்தூண்டுதலுக்கு இணங்குவது அபாயம் எனச் சில கலைஞர்கள் எடுத்துக் காட்டுகின்றனர். 'அகத்தூண்டுதல் போல் தோன்றும் எதனையும் கவிஞன் நம்பக் கூடாது. ஏனெனில், எப்போதும் அது திட்டவட்டமான மன உறுதியை (determination) யும் வலிந்து தூண்டப்படும் உணர்ச்சிப் பெருக்கையும் (excitement) மட்டுமே குறிக்கிறது! இருப்பினும் அகத்தூண்டுதலில் ஏதேனும் ஒரு வகையான நம்பிக்கை எப்பொழுதுமே நிலவி வந்திருக்கிறது. ஆனால், அதன் தன்மை சமுதாயத்தின் கொள்கைகளுக்கேற்ப அவ்வப்போது மாறி வந்திருக்கிறது.

ஃபிராயிடைப் (Freud) பின்பற்றித் தற்கால மனப்பகுப்பு முறையில் (psychoanalytical) அகத் தூண்டுதல் அல்லது ஆக்க சக்தி (creativity) மனிதனின் உணர்வு கடந்த சிந்தனையில் (unconscious mind) தோன்றுகிறது என்று நம்பப்படுகிறது. அந்த சிந்தனைப் பகுதி மனத்தில் அடக்கி வைக்கப்பட்டு சொல்லாக வெளியில் உருவெடுக்க விழைந்து கொண்டிருக்கும் மனித உணர்ச்சிகளுக்கு ஊற்றாகும்.

உணர்வு கடந்த சிந்தனையில் இருந்தோ, இறையருளாலோ, எதுவாயினும் ஒரு கவிஞனுடைய இயற்கைத் திறத்தின் பிறப்பிடம் அகத்தூண்டுதல் என்று இன்னும் அழைக்கப்படுகிறது.

1. R. Harding, *An Anatomy of Inspiration* (1940).
2. C. M. Bowra, *Inspiration and Poetry* (1955).

**INTENTIONAL FALLACY: உள்நோக்கத் தவறு**
இத்தொடரை உண்டாக்கிய விம்ஸாட் (Wimsatt) பேர்ட்ஸ்லி (Beardsley) ஆகிய அமெரிக்கத்திறனாய்வாளர்கள் இதே தலைப்பில் 1946-இல் ஓர் ஆய்வுக்கட்டுரை எழுதி வெளியிட்டுள்ளார்கள். பின்பு அக்கட்டுரை *Verbal Icon* என்ற நூலில் சேர்க்கப்பட்டது. ஒரு நூலை விளக்கும் போது, அல்லது மதிப்பிடும்போது, அதை அந்த நூலாசிரியர் எழுதும் போதுள்ள உள்ளப்பாங்கினோடு தொடர்புபடுத்தும் தவற்றினை இத்தொடர் குறிக்கிறது.

ஓர் ஆசிரியர் தம் நூலைப்பற்றித் திறனாயும் போது, அந்த திறனாய்விலிருந்து அவருடைய உள்ளப் பாங்கினை அறிகிறோம்; அல்லது அந்த நூலை நாம் படிக்கும்போது அவருடைய உள்ளப் பாங்கினை உணருகிறோம் என்றும் பரவலாக நம்பப்படுகிறது. இந்த நம்பிக்கை தான் எண்ண வழு. மேற்கூறிய ஆராய்ச்சியாளர்கள் இந்த எண்ண வழுவைப் பற்றிக் கூறும்போது, ஆசிரியரின் உள்ளப்பாங்கிற்கும் பொருட்கருத்துக்கும் தொடர்பு இல்லை. ஏனென்றால் நூலின் மாட்சியும், பொருளும் அந்த நூலின் மூலத்தில் (text) தான் இருக்கிறது என்பதை உணர்தல் வேண்டும் என்கின்றனர். ஒரு நூலை வெளியிட்ட பிறகு அந்த நூல் ஒரு பொது ஆவணம் ஆகிவிடுகிறது. ஆசிரியருக்குச் சொந்தமானது அன்று. ஆகையால் ஆசிரியர் அதைப் பற்றிக் கருத்துக்கள் வெளியிட்டால் அவரும் ஒரு திறனாய்வாளர் ஆகிறார். எனவே பொதுவாக ஆசிரியருக்கும் அவரது உள்ளப்பாங்கிற்கும் தொடர்பு இல்லை. புறநிலைத் திறனாய்வில் நம்பிக்கை உள்ள ஆய்வாளர்கள் பரவலாக எண்ண வழுவினைப் பற்றிய கருத்தினை ஒத்துக் கொள்ளுகிறார்கள். ஏனையோர் அதனை எதிர்க்கின்றனர்.

குறிப்பிட்ட எண்ணம் தான் தமது நூலுக்குக் காரணம் என்று நூலாசிரியர் வலியுறுத்திச் சொல்வாரானால், அவருடைய எண்ணத்துக்கு மதிப்புக் கொடுக்கலாம். மதிப்புக் கொடுக்கும் போது அந்த எண்ணத்திற்கும் நூலிற்கும் தொடர்பு இருக்கலாம் என்று கருதவும் இடமுண்டு. ஆயினும் அந்த எண்ணம் தான் நூல் உருவாவதற்கு மூலகாரணம் என்று திறனாய்வாளர்கள் எடுத்துக் கொள்வதில்லை.

ஒரு நூலின் படைப்புப் பற்றி 20-ஆம் நூற்றாண்டின் முருகியல் நிபுணர்களும், உளவியல் அறிஞர்களும் பல ஆழ்ந்த கொள்கையினை உருவாக்கி உள்ளனர். அவைகளில் இன்றியமையாதது என்னவென்றால், ஒரு நூல் என்பது ஆசிரியரின் பேறு முனையால் உருவாக்கப்படுவது அல்ல. ஆசிரியரின் ஏதோ ஒரு மன நிலையில், உள்ளத்தில் உடனேயோ பல காலங்களாகவோ, உருவான எண்ணங்களும் கருத்துகளும் அவரது கற்பனையால் தாக்கப்பட்டு பகுத்தறிவு விளக்கத்துக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையில் உருவாகின்

றன. ஆகையினால் ஒரு நூல் உருவாவதற்கு ஆசிரியரின் குறிப்பிட்ட எண்ணமோ கொள்கையோ காரணமாக இருக்கமுடியாது என்பது தெளிவு. ஆகையினால் நூலின் தோற்றத்திற்குக் காரணம் என்று கூறப்படும் ஆசிரியரின் எண்ணத்தைத் தள்ளி விடலாம். அதற்குப் பதிலாக நூலைப் புரிந்து அறிந்து கொள்ளுவதற்கு உதவும் எந்த திறனாய்வுக் கொள்கையினையும் நாம் எடுத்துக் கொள்ளலாம்.
(காண்க **Affective Fallacy: உணர்ச்சிப் பிழைவாதம்**)

**INTRIGUE: சூழ்ச்சி**
ஒரு நாடகத்தின் கதை அமைப்பை (plot) உருவாக்கும் நிகழ்ச்சிகள். ஒரு நாடகத்தின் எந்தக் கதை அமைப்பையும் குறிப்பிட இச்சொல்லை வழங்கினாலும், சில கதாப்பாத்திரங்களின் விரிவான சூழ்ச்சியையே இது குறிக்கும். இச்சூழ்ச்சி நாடகத்தின் கதையமைப்பையே இயக்கும் சக்தி கொண்டுள்ளதாய் இருக்கும். வில்லியம் கான்கிரீவ் எழுதிய 'உலகம் போகிற போக்கு' (*The Way of the World* – 1700) என்னும் நாடகம் அதிலுள்ள சிக்கலான கதை அமைப்பினால், 'சூழ்ச்சி இன்பியல் நாடகம்' (Comedy of Intrigues) என்று சில சமயங்களில் கருதப்படுகிறது.

**INVECTIVE: வசைமாரி**
ஒரு தனி மனிதரையோ அல்லது கருத்தையோ ஏளனம் அல்லது கண்டனம் செய்ய வசைமொழியைப் பயன்படுத்தல்.

**INVOCATION: பாயிரம்**
கவி எழுதிட அகத்தூண்டுதல் பெறுவதற்காகக் காப்பிய தேவதையான கலியோப்பினை (Calliope) வேண்டி எழுதப்படும் பாடல். இது ஒரு காப்பியத்தின் அல்லது நீண்ட கவிதையின் ஆரம்பத்தில் அமையும். சில சமயங்களில் இது புரவலருக்கு அல்லது காதலிக்கு வேண்டப்பட்டதாக அமையும். கவிதைத் தேவதைகள் (Muses) மீது நம்பிக்கை மறைந்த பின்னரும் பாயிரம் ஒரு வழக்காகப் பின்பற்றப்படுகிறது.

**MADRIGAL: காதற்பாடல்**
(i) ஒரு சிறு காதற் கவிதை. (ii) கிராமிய அங்கத அல்லது காதல் பற்றிய பலர் சேர்ந்து பாடும்படி அமைந்த ஒரு பாடல். E. H. Fellowes, *The English Madrigal* (1925)

**MAGNUM OPUS: பெரும் படைப்பு**
இந்த இலத்தீன் சொற்றொடர் பெரிய படைப்பு (great work)

என்று பொருள்படும். ஓர் எழுத்தாளரின் தலை சிறந்த நூலைக் குறிப்பிட இதைப் பயன்படுத்துவது மரபு. தற்காலத்தில், வஞ் சப்புகழ்ச்சியாகவும் இது பயன்படுத்தப்படுகிறது.

## MALAPROPISM: மேலப்ரோபிசம்

ஒரே மாதிரி ஒலி கொண்ட ஆனால் வேறுபட்ட பொருள் கொண் டுள்ள சொற்களை ஒன்றுக்குப் பதில் வேறொன்றைத் தவறுதலாக எழுத்திலோ பேச்சிலோ பயன்படுத்துவது மேலப்ரோபிசம். ஆங் கில நாடகாசிரியர் ஷெரிடன் (Sheridan) எழுதிய 'போட்டி யாளர்கள்' (*The Rivals*—1775) என்னும் நாடகத்தில் வரும் திருமதி மேலப்ரோப் என்னும் கதாபாத்திரம் அவ்வாறு பேசு வதால் அப்பெயராலேயே இப்பேச்சு முறை அழைக்கப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டு: தவறான சொற்களையே பயன்படுத்திப் பழகிப் போன அவள் தன்னுடைய சொல்வன்மையை 'nice derangement of words' என்பதாக ஒழுங்கு படுத்துதல் என்னும் பொருள் கொண்ட 'arrangement' என்பதற்குப் பதிலாக மூளைக்குழப்பம் என்னும் பொருள்படும் 'derangement' என்ற சொல்லைக் கூறிப் பெருமைப்படுகிறாள்.

## MARGINALIA: ஓரக்குறிப்பு

புத்தகப் பக்க ஓரங்களில் அந்த நூல் பற்றி தன் எண்ணத்தை ஒரு வாசகன் குறிப்பெழுதுவதை இத்தொடர் குறிக்கும். அவ்வாச கன் சிறந்த எழுத்தாளனாக அல்லது மேதையாக இருப்பின் அக் குறிப்புகள் சிறப்புடையதாக அமையும். எஸ்.டி. கோல்ரிட்ஜ் தன்னிடம் இரவல் வாங்கிய புத்தகங்களைத் திரும்பக் கொடுத்தது பற்றிச் சார்லஸ் லாம்ப் (Charles Lamb) கூறும்போது அவை கள் இவ்வகைக் குறிப்புகளால் வளம் பெற்றுத் திரும்பின என்று கூறுகிறார்.

## MASQUE: முகமூடி இசையாட்டம்

இத்தாலியில் இருந்து இங்கிலாந்திற்குக் கொண்டு வரப்பட்ட இது பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பல்கிப் பெருகியது. கவிதை, நாடகம், இசை, பாடல், நடனம், உன்னத ஆடை அலங்காரம் இவற்றைக் கொண்டு அரசவைப் பொழுது போக்காகத் திகழ்ந்த விரிவான ஓர் இலக்கிய அமைப்பு. இதன் கதையமைப்பு திட்ப மாக இல்லாவிட்டாலும், மேற்குறித்த பல்வேறு உத்திகளையும் ஒருங்கிணைக்கக்கூடிய ஆற்றல் உடையது. இது புராணக் கதையை மூலமாகக் கொண்டு தொடர் உருவகத்தின் அடிப்படையில் அமைந்தது. முகமூடி அணிந்த அரசவைச் சீமான்களும், சீமாட்டி களும், அரசருங்கூட இக்கதா பாத்திரங்களாக நடிப்பதுண்டு.

கடைசியில் முகமுடியை எடுத்துவிட்டு அவையோரில் தங்களுடைய இணையைச் சேர்த்துக் கொண்டு ஜோடியாக ஆடும் ஒரு நடனத்துடன் இது முடிவடையும்.

முகமுடி இசையாட்டத்திற்கு ஆங்கிலத்தில் தலைசிறந்த எடுத்துக்காட்டு. ஜான் மில்டனின் 'கோமஸ்' (*Comus*) ஆகும்.

1. Enid Welsford, *The Court Masque* (1927).
2. Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage* (1937).

## MEANING: பொருள்

இருபதாம் நூண்ருண்டு இலக்கிய ஆய்வில் அதிகம் விவாதிக்கப்படும் சொற்களில் இதுவும் ஒன்று. இதன் இயல்பு இன்னும் ஆய்விற்கும் சர்ச்சைக்கும் உட்பட்டது. இருப்பினும் இலக்கியத்திறனுய்வாளர்களிடையில் பொதுவாக நிலவும் உடன்பாட்டின்படி, பொருளைப்பற்றிய எந்த முறையான விளக்கமும் இரண்டு இயல்புகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்: ஒழுங்கு முறைகளும், விதிகளும். ஆனல் பொருள் சம்பந்தப்பட்ட வரையில் ஒழுங்கு முறைகளுக்கும் விதிகளுக்கும் இடையேயுள்ள நுண்ணிய தொடர்பு பற்றிய கருத்து ஒற்றுமை இன்னும் ஏற்படவில்லை.

முதலாவதாக, ஒரு சொல்லுக்கோ அல்லது சொற்ருெடருக்கோ குறிப்பிட்ட பொருள் இருக்க வேண்டுமானுல், அந்தச் சொல்லோ சொற்ருெடரோ ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் தரும் பொருளுக்கும் அந்தச் சூழ்நிலையில் வாழும் ஒரு மொழியினத்தாரின் புரிந்து கொள்ளுந் தன்மைக்கும் ஏதேனும் ஒரு காரணத் தொடர்பு இருந்தே தீரவேண்டும். இரண்டாவதாக, ஒரு சொல் அல்லது சொற்ருெடர் குறிப்பிட்ட பொருள் கொண்டு விளங்க வேண்டுமாயின், அச்சொல் அல்லது சொற்ருெடர் குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்தில் சரியாக அல்லது தவருகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதா, அது சரியாக அல்லது தவருக அம்மொழியின் பிற சொற்களுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளதா என்பதை நிர்ணயிப்பது அம்மொழியினத்தாரின் பேச்சு வழக்கிலிருந்து உண்டாகும் இயல்பான விதிமுறைகளை அச்சொல்லோ சொற்ருெடரோ அனுசரிப்பதைப் பொருத்திருக்கிறது.

உணர்ந்தறிதல் (emotive) உய்த்தறிதல் (cognitive) என்று பொருள் இருவகைப்படும். இவற்றை வர்ணனை சார்ந்ததென்றும் (descriptive) குறிப்பீட்டு முறையில் அமைந்ததென்றும் (referential) ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் கூறுகிருர். உணர்ந்தறிபொருள் என்பது கேட்போர் நோக்கில் கொள்ளுந் தன்மையையும் (response) பேசுவோர் நோக்கில் தூண்டுதல் தன்மையும் (stimulus) சார்ந்து வரும் பல உணர்வுகளின் பரப்பைப் பொறுத்து இருக்கும். உணர்ந்தறி

பொருள் என்பது உய்த்தறி பொருளிலிருந்து முற்றிலும் மாறு பட்டது. சிந்தித்தல் (thinking) நம்புதல் (believing) ஐயுறுதல் (doubling) முதலியவை உய்த்தறியும் வழிகள். ஒரே சொல்லில் உணர்ந்தறி பொருளையும் உய்த்தறி பொருளையும் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாகக் 'கொள்ளைக்காரன்' என்னும் சொல்லின் உணர்ந்தறி பொருள், அச்சத்தை அல்லது சினத்தைத் தூண்டும் தன்மையில் அடங்கியுள்ளது. இதன் உய்த்தறி பொருள் சிந்தனை முறைப்பட்டது. அதாவது அச்சொல் கொடூரமான குற்றங்களைத் தொடர்ந்து செய்பவன் என்ற சிந்தனையைத் தூண்டுகிறது.

உய்த்தறி பொருள் என்பதை வெளிக்குறிப்பு (extension) உட்குறிப்பு (intension) என்னும் முறைப்படி மேலும் விளக்க லாம். ஒரு சொல்லின் வெளிக்குறிப்பு என்பது அச்சொல்லிற்கும் அது குறிக்கும் பொருளிற்கும் (thing) உள்ள தொடர்பைச் சுட்டு வது. ஒரு சொல்லின் உட்குறிப்பு அல்லது 'சுட்டு' (signification) என்பது அச்சொல்லிற்கும் பொருளின் (thing) சில குறிப்பிட்ட தன்மைகளுக்கும் (certain characteristics or properties of things) உள்ள தொடர்பினைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

(காண்க **Meanings, Four kinds of:** நால்வகைப் பொருள்.)

1. C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (1925).
2. A. Tate, "Literature as Knowledge" in *On the Limits of Poetry* (1948).
3. William Empson, *The Structure of Complex Words* (1951).
4. W. K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon* (1954).
5. L. Antal, *Questions of Meaning* (1963).
6. S. I. Hayakawa and W. Dresser, *Dimensions of Meaning* (1967).

**MEANING-FOUR KINDS OF: நால்வகைப் பொருள்**

இடைக்காலத்தில் (கி.பி. *600—1500*) அறிஞர் வேறுபட்ட நான்கு பொருட்களை இலக்கியத்தில் கண்டனர்: (i) வரலாற்றுச் சார்பானது: நேர்பொருள் அல்லது கதையம்சம்; (ii) தொடர் உருவகம்: பொதுவாக மனிதகுலம் பற்றிய உண்மைச் செய்திகள்; (iii) உள்ளுறை நீதி; (iv) ஆன்மீக விளக்கம்: ஆத்ம ரீதியான அல்லது இறைநிலைக்காட்சி சம்பந்தமான நிரந்தர உண்மைகள், ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் தனது 'செயல் முறை இலக்கியத் திறனாய்வு' (*Practical Criticism*) வில் கூறுகிறார்; பேச்சு எழுத்து எல்லாம் ஒரு மனிதருக்கும் மற்றவர்க்குமிடையேயுள்ள ஒரு தொடர்பு, ஆதலின் கவிதையும் ஒரு தொடர்புதான். கவிதை என்பது எழு தப்பட்டது மட்டுமன்று, உரக்கப் படிப்பதுங் கூட. இத்தகைய கவிதைத் தொடர்பில் எழுதுதல், படித்தல் மூலமாக ஐ. ஏ.

ரிச்சர்ட்ஸ் நான்கு விதமான பொருள்களைக் காண்கிறார்: (i) கருத்து: இது வார்த்தைகளைச் சார்ந்தது. (ii) உணர்ச்சி: கவிஞன் தான் விவரிக்கும் பொருள்கள் பால் காட்டும் உணர்ச்சி பூர்வமான மனப்பான்மை. (iii) தொனி: படிப்பவர்பால் கவிஞன் கொள்ளும் மனப்பான்மை. ஒவ்வொரு கவிஞனும் தனது மனப்பான்மையைப் பொறுத்தும், படிப்பவரது விருப்பு வெறுப்புகளை மனத்திற்கு கொண்டும், வார்த்தைகளைப் பொறுக்கியெடுத்து கவிதைகளை அமைக்கின்றான். ஒரு கவிதையின் தன்மை அந்தக் கவிஞன் படிப்பவர்களிடம் உள்ள தொடர்பை பொறுத்திருக்கிறது. (iv) உள்நோக்கம்: ஒரு நோக்கம் இல்லாமல் கவிஞன் கவிதை எழுதுவதில்லை. இந்நோக்கம், கவிஞனுக்குத் தெரிந்தோ அல்லது தெரியாமலோ கவிதையை பாதிப்பதால், அதன் விளைவை அவன் எழுத்திலும் கருத்திலும் பார்க்கலாம். கவிஞனின் நோக்கம் என்னவென்று நமக்குத் தெரிந்தால் கவிதையின் பொருளை ஒரு வரம்பிற்குள் புரிந்து கொள்ளப்பயன்படுகிறது. ஆனால் நோக்கமும் பொருளும் ஒன்றல்ல.

(காண்க **Meaning**: பொருள்.)

**MELODRAMA: உணர்ச்சி முனைப்பு நாடகம்**

'மெலோஸ்' என்னுங் கிரேக்கச் சொல்லிற்குப் பாடல் என்று பொருள். தொடக்க காலத்தில் இசை நாடகங்கள் அனைத்திற்குமே உணர்ச்சி முனைப்பு நாடகம் எனும் தொடர் பயன்படுத்தப்பட்டது. இசையும் நாடகமும் ஒன்று சேர்ந்த பல காலத்திற்குப் பிறகு—குறிப்பாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு நாடகங்களில்—இச்சேர்க்கை மிக மோசமான தீமைக்கும் மிகச் சிறந்த நன்மைக்கும் உண்டாகும் போராட்டத்தைச் சித்தரித்து இத்தகைய நாடகங்களின் உச்சநிலை வளர்ச்சியாய் அமைந்தது. அதுபோன்ற ஒரு குறிப்பிட்ட வகை நாடகங்களைக் குறிப்பதற்குத் தற்போது இப்பெயர் பயன்படுத்தப்படுகிறது. உணர்ச்சி முனைப்பு நாடகத்திற்கும் துன்பியல் நாடகத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு கேலிக்கூத்து நாடகத்திற்கும் இன்பியல் நாடகத்திற்கும் உள்ள தொடர்பைப் போன்றது. இதன் தலைவனும் தலைவியும் அப்பழுக்கற்ற குணக் குன்றுகளாகத் திகழ்வர். இதன் வில்லன் கொடியதோர் அரக்கன். அளவுக்கதிகமான சிக்கல்களையும் கொடூரமான செயல்களையுங் கொண்டது இதன் கதையமைப்பு. கொடூரமான விளைவிற்காகவும் (violent effect), அளவிற்கு அதிகமான உணர்ச்சிக்கும், மூர்க்கத்தனமான விளைவுக்கும் இடங் கொடுக்கும் பொருட்டு, குணச்சித்திரங்களும் கதையமைப்பும் இயற்கைக்கு ஒவ்வாமல் அமைக்கப்படுகின்றன. நம்ப முடியாத நிகழ்ச்சிகளையும் உணர்ச்சிமயமான செயலையும் கொண்டிருக்கும் எந்த இலக்கியப் படைப்

பிற்கும் நிகழ்ச்சிக்கும் (episode) இதன் உரிச்சொல் (adjective) பயன் படுத்தப்படுகிறது.

1. M. W.Disher, *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins* (1949).
2. Frank Rahill, *The World of Melodrama* (1967).
3. R. B. Heilman, *Tragedy and Melodrama* (1968).

## MEMOIR: நினைவுச் சரிதம்

ஒருவன் தன்னுடைய வாழ்க்கை அநுபவங்களைத் தானே எழுதுவ தாக அமையும் நூல். நினைவுச் சரிதம், சுய சரிதத்தினின்றும் வேறு பட்டது. சுயசரிதம் என்பது அதை எழுதுவோரின் தனிப்பட்ட அனுபவங்களையும், அவருடைய குணத்தை விளக்குவதாகவும் அமையும். நினைவுச் சரிதை அதை எழுதுவோரைச் சுற்றி இருக்கும் உலகைப்பற்றியும் பிறரைப்பற்றியும், பிறர் செயல்களைப் பற்றியுங் கூறும். நினைவுச் சரிதம் எழுதுபவர் சுயசரிதம் எழுதுவோர் போன்று முக்கியமானவராக இருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. (காண்க **Autobiography: சுய சரிதம்.**)

## METAPHOR: உருவகம்

உருவகம் என்பது உவமை (காண்க) யிலிருந்து வேறுபட்டது. உவமை இருவேறு பொருட்களை 'ஒத்த' போன்ற அடைச் சொற் களால் ஒப்புமை செய்கிறது. உருவகமோ ஒரு பொருளை அல்லது ஒரு பண்பை அல்லது ஒரு செயலை மற்றொரு பொருளைக் குறிக்கப் பயன்படுத்துகிறது. உவமையின் அடிப்படை ஒப்புமை யென்றால் உருவகத்தில் அடிப்படை ஓர் அறிவிப்பு எனலாம்,' என்னுடைய காதலி சந்திரனைப் போல அழகுள்ளவள்' என்பது உவமை. 'என்னுடைய காதலி அழகில் சந்திரன்' என்பது உருவகம்.

உருவகங்கள் பலவகைப்படும். (i) பொருள் தொக்கி நிற்கும் உருவகம் ஒருவகை. 'சோகப்புயலில் தப்பிக்க இயலாத நாணல்' என்ற கூற்றில், கருத்துச் சூழ்நிலையிலிருந்து 'நாணல்' ஒரு மனித னைக் குறிக்கிறது என்று அறிகிறோம். (ii) இரண்டிற்கு மேற்பட்ட உருவகங்களைத் தெரிந்தோ தெரியாமலோ கலப்பது மற்றொரு வகை. பெரிய கவிஞர்களின் உருவகங் கலப்பில் ஒரு நயத்தைக் காணலாம். சான்று: பாரதியாரின் 'இன்பத் தேன் வந்து பாயுது காதினிலே'. நம்மிற் பலர் உரையாடலில் அறியாமையினால் உரு வகங்களைக் கலப்பதுண்டு. சில கவிஞர்களும் நாவலாசிரியர்களும் கூட இதற்கு விதிவிலக்கல்ல: (iii) வழக்கிழந்த உருவகங்கள் மேடைப் பேச்சுகளில் மலிவாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் அத்தகைய உருவகங்களுக்கு ஒரு கவிஞனால் உயிரூட்ட முடியும். சமூகத்தைச் சாடும் புதுக் கவிஞர்கள் இத்தகைய

உயிரூட்டுதலை ஓர் உத்தியாகவே கையாளுகின்றனர்.
(காண்க **Simile:** உவமை; **Symbol:** படிமம்)

1. I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (1936).
2. L. C. Knights and B. Cottle (ed), *Metaphor and Symbol* (1960).
3. Max Black, 'Metaphor' in *Modals and Metaphors* (1962).
4. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor* (1965).

**METAPHYSICAL POETRY:** நுண்புலக் கவிதை

'Metaphysical' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லை எடுத்துக் கொண்டால், தத்துவார்த்த முறையில், மனிதனுக்கும் இந்த பிரபஞ்சத்திற்கும் உள்ள தொடர்பைக் குறிக்கிறது. சான்ருக, தாந்தே, மில்டன் ஆகியோர் எழுதிய கவிதைகளின் அடிப்படை இந்த தத்துவார்த்தமே. ஆனல், 'நுண்புலக்கவிதை' என்ற சொற்ருெடர் பதினேழாம் நூற்ருண்டில் இங்கிலாந்தில் வாழ்ந்த ஜான் டன் என்பாரின் கவிதைகளையும், அவருடன் சிலக் கவிதைக் குறிக்கோள்களைப் பகிர்ந்து கொண்ட ஹெர்பர்ட் (Herbert) வான் (Vaughan), க்ராஷா (Crashaw), மார்வெல் (Marvell) போன்றவர்களின் கவிதைகளையுங் குறிக்கிறது. இருப்பினும் இக் கவிஞர்கள் எல்லோரும் தனித் தன்மை வாய்ந்தவர்களே. நுண் புலக்கவிதையில் உணர்ச்சித்திறன் குறைவாகவும் அறிவுத்திறன் மிகுதியாகவும் உள்ளது. இவ்வறிவுத் திறன் பொருள்களின் வேற்றுமைகளில் உள்ள ஒற்றுமைகளைக் கையாளக் கவிஞனல் பயன் படுத்தப்படுகிறது.

சான்ருக, ஜான் டன் ஒரு கவிதையில் சில காலத்திற்குப் பிரிந்திருக்கப் போகும் காதலன் காதலி இருவரையும் வட்டம் வரை கருவியின் கால்களுக்கு ஒப்பிடுகிருர். வட்டம் வரையும் பொழுது கருவியின் ஒரு கால் நிலையாக இருக்க, பிறிதொரு கால் அதனைப் பிரிந்து சுற்றி வந்தாலும் ஆதாரத்தில் இரண்டு கால்களும் ஒன்றியிருப்பது தெளிவு. வட்டம் வரைந்த பிறகு, சுற்றும் கால் நிலைத்த காலோடு மீண்டும் இணைந்து விடுகிறது. ஜான் டன்னின் கவிதையில் காதலனின் உலகத்திற்கு மையமே காதலி. அவளை விட்டு அவன் பிரிந்து சென்ருலும் அவளிருக்கும் இடத்திற்கே அவன் திரும்பி வந்து அவளுடன் ஒன்றிவிடுகிருன். பிரிந்திருந்த காலத்திலும் அவளையே அவன் எப்போதும் நினைத்துக் கொண்டிருப்பதால், அவன் அவளை விட்டுப் பிரிந்து போகவில்லை என்பது கவிஞரின் வாதமாகும்.

ஜான் டன்னும் அவரைப் பின்பற்றிய கவிஞர்களும் செயற்கை நுண்புலவுவமைகளை (conceit) அடிக்கடி பயன்படுத்துவது மட்டுமன்றி விளையாட்டுத்தனத்தையும் கருத்தாழத்தையும் அவர்களுடைய கவிதைகளில் வெகு எளிதாக ஒருங்கிணைக்கிருர்கள். அவர்

களுடைய கவிதை, உணர்ச்சியும் அறிவு நுட்பமும், கொண்ட கலவை. இதனால், (i) இவர்களுடைய சொல் நடை, உருவகம், ஓசை நயம் ஆகியவை பேசும் மொழியைச் சார்ந்திருக்கின்றன; (ii) இவர்களது கவிதை சிக்கலும் முரண்பாடும் நிறைந்த தர்க்கம்; வெறுங் கற்பனை நயம் மட்டுமே உடையதன்று.

*1660*-க்குப் பிறகு நுண்புலக்கவிதை பழிக்கப்பட்டு ஒதுக்கித் தள்ளப்பட்டது. இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தில் டி. எஸ். எலியட் எழுதிய இதனைப் பற்றிய இலக்கியக் கட்டுரை (*1921*) யால் புத்துயிர் அளிக்கப்பட்ட நுண்புலக்கவிதையின் தாக்கத்தினால் தற்காலக் கவிதை வளர்ச்சியடைந்துள்ளது.

(காண்க **Conceit:** செயற்கை நுண்புலவுவமை)

1. T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" and "Andrew Marvell" in *Selected Essays* (1932).
2. G. Williamson, *The Donne Tradition* (1930).
3. Alfred Alwarez, *The School of Donne* (1961).
4. Helen Gardner (ed.), *The Metaphysical Poets* (1967).

**METONYMY:** ஆகுபெயர்

புரிந்துகொள்ளப்படவேண்டிய பிறிதோர் வார்த்தை ஒன்றனுக்காக ஒரு வார்த்தையைப் பயன்படுத்தும் ஓர் அணியாகும். 'பைந்தொடி' என்பது அழகிய வளையல் என்று பொருள்படுமாயினும், அவ்வளையலை அணிந்த பெண்ணையே குறித்து நிற்கும்.

**METRE:** சீர்

ஒரு மொழியினுடைய அடிப்படை ஒலிநயம். ஐரோப்பிய மொழிகள் சம்பந்தப்பட்ட வரையில் எந்த மொழியின் ஒலிப் படிமமும் சொல் அழுத்தத்திற்குக் கட்டுப்பட்டது. இந்த ஒலிப் படிமத்தை, ஒரே அளவுள்ள கூறுகளாகப் பிரிக்கும் பொழுது அது சீர் எனப்படும். சீர் உள்ள கவிதைகளே செய்யுள்களாகும்.

ஆங்கிலச் சீர்களின் பாகுபாடு சர்ச்சைக்குரியது. பல அறிஞர்கள் ஒத்துக் கொண்ட எளிமையான கருத்தின்படி, ஒரு கவிதையிலுள்ள ஒவ்வொரு வரியையும் பல அசைகளாகப் பிரிக்கலாம். ஒரு வரியின் சீர் அதிலுள்ள அழுத்தமுடையதும், அழுத்த மில்லாததுமான அசைகளின் படிவத்தைப் பொறுத்திருக்கிறது. அழுத்தம் அசையை உச்சரிக்கும்போது உண்டாகும் ஒலியைப் பொறுத்திருக்கிறது. மரபைச் சார்ந்த சீர் அமைப்பில் ஒரு வரியிலுள்ள அழுத்தமுள்ள, அழுத்தமில்லாத அசைகளில் எண் மாறாது. ஆனாலும், பல கவிஞர்கள் இந்தக் கட்டுப்பாட்டை மீறியிருக்கின்றனர். அசைகள் பல செய்யுளடிச்சீர்களாகப் பாகுபடுத்தப்படுகின்றன. ஒரு செய்யுளடிச்சீரில் மிக அழுத்தமான ஓர் அசையும் குறைந்த

அளவு அழுத்தமுள்ள ஒன்று அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அசை களும் உடையது. ஆங்கிலச் செய்யுள் அடிச்சீர் நான்கு வகைப் படும்.

சீரைக் கவிதையின் வார்ப்படமாகக் கருதி வந்த காலம் மறைந்துவிட்டது. சீர் கவிதையின் பொருளுடன் ஒன்றியதாகும். அது படிப்பவரைக் கவிதையின் உணர்ச்சி நிலையோடு ஒன்று படுத்தி அவர்களுக்குக் கவிஞனின் கருத்துக்களிலும் உருவகங்களி லும் உள்ள உணர்ச்சி மென்மையை அதிகப்படுத்துகிறது.

## MILES GLORIOSUS: மைல்ஸ் குளோரியோஸஸ்

இந்த நாடக பாத்திரம் உரோம நாட்டு நாடக ஆசிரியரான ப்ளாடஸ் (Plautus —கி.மு. 254–284) என்பவருடைய நகைச் சுவை நாடகத்தில் வரும் எப்போதும் தன் புகழ்பாடும் ஒரு சிப் பாய். இந்த நாடக பாத்திரத்தை ப்ளாடஸிற்குப் பின்பு வந்த நாடக ஆசிரியர் பலர் கையாண்டனர். இவன் வீருப்பாகப் பேசி ஞலும் அனைவராலும் ஏமாற்றப்படுகின்ற ஒரு கோழை. அவனது பேச்சுக்களையும் செய்கைகளையும் மற்ற பாத்திரங்கள் எள்ளி நகை யாடுவர். ஆங்கில நாடகாசிரியர் பென் ஜான்சனின் 'தனிமனித னும் நீர்க்கூறும்' (*Every Man in His Humour*) என்ற நாடகத்தில் வருகின்ற கேப்டன் போபடில், மைல்ஸ் குளோரியோஸஸைப் போன்றவன். உலகத்தில் தலைசிறந்த நகைச்சுவைப் பாத்திரமான ஷேக்ஸ்பியரின் ஃபால்ஸ்டாபிற்கு மைல்ஸ் குளோரியோஸஸிற்கு உள்ள கோழைத்தனம், வீருப்புப் பேச்சு போன்ற பண்புகள் உண்டு. ஆனுல், தன்னுடைய நகைச்சுவை—மேதைத் தன்மை (comic genius) யால் அவைகளைத் தனதாக்கிக் கொண்டு பெரிய பாத்திரமாக விளங்குகின்ருன்.

## MOCK EPIC: போலிக்காப்பியம்

விரிவானதும், உயர்ந்ததுமான காப்பிய உபாயங்களைக் கையாண்டு ஓர் அற்பப் பொருளை நகைப்புக்கிடமாக்கும் இலக்கிய படைப்பு, காப்பிய விதிமுறைக்குரிய நடையையும் உயர்ந்த சொற்களையும் போலிக் காப்பியம் பயன்படுத்துகிறது. இதற்குச் சிறந்த சான்று: ஆங்கிலக் கவிஞர் அலெக்ஸாண்டர் போப்பின் 'தலைமயிர்க்கற்றை கற்பழிப்பு' (*The Rape of the Lock*). இக்கவிதை ஒரு சீமாட்டியின் தலைமயிர்க்கற்றையை அவளை விரும்புவர்களுள் ஒருவன் திருடிய தற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதப்பட்டுள்ளது.

## MONO DRAMA: ஒற்றை நடிகர் நாடகம்

இத்தொடருக்கு மூன்று பொருட்களுண்டு. (i) இது ஒரே ஒரு பாத்திரத்தைக்கொண்ட நாடகம். இந்நூற்ருண்டில் இது பெரிதும்

பாராட்டுதற்குரியதாயுள்ளது. (ii) எல்லாப் பாத்திரங்களையும், செயல்களையும் ஒரே பாத்திரத்தின் கண்ணோட்டத்தில் விவரிக்கும் நாடகம். (iii) ஒரே நடிகருக்கான நாடகப் பேச்சையும் குறிக்கும். டென்னிஸன் தனது 'மாட்' (*Maud*) என்ற நீண்ட கவிதையை ஒற்றை நடிகர் நாடகம் என்று கூறுகிறார்.

**MONODY:** இரங்கற்பாட்டு

கிரேக்கக் கவிதை இலக்கியத்தில் ஒரே ஒரு பாடகரால் பாடப்படும் இரங்கற்கவிதை. மில்டன் 'லிஸிடஸ்' (*Lycidas*) என்ற தனது கையறு நிலைப் பாடலை இரங்கற்பா என வருணிக்கிறார்.

**MONOGRAPH:** தனிக்கட்டுரை நூல்

சாதாரணமாக இது ஒரு விஞ்ஞானப் பொருளைப் பற்றியது. இச் சொல் தனிப் பொருளைப்பற்றிய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையையும் குறிக்கும்.

**MONOLOGUE:** முன்னிலைக்கூற்று

முன்னிலைக் கூற்று, தன்னுரை (soliloquy) என்பவை எந்தச் சூழ்நிலையிலும் ஒரு நாடக பாத்திரம் தனக்குத்தானே பேசிக் கொள்வதைக் குறிப்பதற்குப் பதில் மற்றொன்று என முறையற்ற வகையில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இலக்கிய வழக்காற்றில், முன்னிலைக் கூற்று என்பது ஒரு பெரும் பிரிவையும், 'நாடகத் தன்னுரை' என்பது அதனுள் அடங்கிய ஓர் உட்பிரிவையும் குறிக்கும்.

ஒரே ஒருவர் பேசுவது 'முன்னிலைக் கூற்று' எனப்படும். இதன் நேர் பொருளை நோக்குகையில் நாடகக் குழு அல்லது கோரஸின் (chorus) உரையைத் தவிர மற்றவை முன்னிலைக் கூற்றுகளே. முன்னிலைக் கூற்றினையும் நாடகத் தன்னுரையையும் ஒப்பிடுகையில், நீளம், முழுமை காரணமாக முன்னிலைக் கூற்று நாடகத் தன்னுரையிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்கிறது. நாடகத்தன்னுரை ஒருவரை நோக்கிப் பேசப்படுவதன்று. ஆனால் முன்னிலைக்கூற்று ஒருவரை நோக்கிப் பேசப்படுவது, மேலும், முன்னிலைக்கூற்று வழி பாட்டுப்பாடலாகவோ, துதிப்பாடலாகவோ, முன்னிலைப் பாட்டணியாகவோ, இரங்கற்பாடலாகவோ, காதற் பாடலாகவோ இருக்கலாம். ஸ்வீடன் நாட்டு நாடகாசிரியர் ஸ்ட்ரின் பெர்க் முன்னிலைக் கூற்றைப் புதுமையான முறையில் கையாண்டிருக்கிறார். அவருடைய நாடகம் 'அயலார்' (*The Stranger*) முழுவதும் ஒரே பாத்திரத்தின் முன்னிலைக் கூற்றேயாகும்.

(காண்க **Soliloquy:** தன்னுரை)

R. Langbaum, *The Poetry of Experience* (1957).

**MORAL: நீதியுரை**

இது ஓர் இலக்கிய நூலைப் பயில்வதினின்றும் ஒரு வாசகர் தெரிந்து கொள்வது. ஏனென்றால் எந்த ஒரு நூலும் நீதி உரையைத் தன்னுள் அடக்கியிருக்கவேண்டும் என்பது பொதுவான கருத்தாகும். நூலைப் பயில்வோனிடம் காணப்படும் இத்தகைய கருத்தை இன்றைய நாளைய இலக்கியத் திறனாய்வு ஏற்க மறுக்கிறது. ஏனென்றால் எந்த ஒரு நூலும் அழகுணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவது தான். எனவே ஒரு நூல் மகிழ்ச்சியூட்டும் குறிக்கோளையோ நீதி போதனையோ பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதில்லை. இலக்கிய நூலினின்றும் இவ்விரண்டினையும் ஆராய்ந்து பார்க்க முயல்வது முன்னாளைய திறனாய்வாளர்களின் பணியாக இருந்தது. நீதியுரை என்பதாக ஒன்று இருக்குமாயின், அது கதையின் ஒரு பகுதியாகத் தான் இருக்குமேயொழிய, கதையினின்றும் அது தனித்து நிற்ப தில்லை எப்படியாயினும், நூலினைப் பயில்வோர் அதனை அந் நூலினின்றும் பிரித்தெடுக்க முயலக் கூடாது என்பது இன்றைய திறனாய்வாளர்களின் கருத்தாகும்.

**MOTIF: தலைமைப் புனைவுக்கூறு**

இலக்கியத்தில் அடிக்கடி பயிலப் பெறும் நிகழ்ச்சியாகவோ, உத்தி யாகவோ அல்லது வழி முறையாகவோ வருவது இது. வெறுக்கத் தகும் பெண் ஒருத்தி இறுதியில் பேரழகியாக வருவது நாட்டுப் புறக் கதைகளில் வருகின்ற பொதுவான இலக்கிய உத்தியாகும். தலைமைப் புனைவுக் கூறு என்பது தொடர்ந்து பயிலப்பெறும் குறிப்பிட்ட ஒரு சொல்லிற்கோ அல்லது தனிப்பட்ட ஒரு நூலில் வருகின்ற ஒரு சில வருணனைகளையோ குறிக்கப் பயன்படுத்தப் படும்.

அடிக்கருத்து (theme) சில நேரங்களில் இப்புனைவுக் கூறு என மாற்றியுரைக்கப்படுவதுண்டு. ஒரு கற்பனை நூல் எவ்வடிப்படை யில்—கருத்து அல்லது கோட்பாட்டில் திட்டமிடப்பட்டு—வாச கர்க்கு விளங்கும்படி, அழுத்தமுறக் கூறப்படுகிறதோ அதனைக் குறிக்க அடிக்கருத்து என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படும்.

'தெய்வீகச் செயல்கள் மனிதரின் நன்மைக்கே' என்ற அடிக் கருத்து மில்டன் எழுதிய சுவர்க்க நீக்கம் என்ற நூலில் தொடக் கத்திலேயே சொல்லப்படுகிறது.

**MOVEMENT: இலக்கிய இயக்கம்**

ஓர் இலக்கியப் போக்கு அல்லது வளர்ச்சி. ஆங்கில இலக்கியத்தின் ரோமாண்டிக் அல்லது அற்புத நவிற்சி இயக்கம் போன்ற பரந்த அளவில் பொதுவான இலக்கியப் போக்கினை விளக்குதற்கோ அல்லது தனிப்பட்ட இலக்கியப் போக்கினுள் அடங்குகின்ற

உருக்கவிஞர்கள் போன்ற சில நூலாசிரியர்களைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லுதற்கோ இச் சொல்லைப் பயன்படுத்தலாம்.

**MUSES: இசைக்கடவுளர்**

ஒன்பதின்மராகக் கூறப்படும் இவர்கள் கிரேக்கப் புராணத்தின் படி இலக்கியம், கலை ஆகியவற்றின் கடவுளராவார். சான்றாக, பெருங்காப்பியத்திற்கு 'கல்லியோப்' (Calliope) என்பார் ஆதார மாவார். கவிஞர்கள் தாங்கள் நூலெழுதும் பணிக்குக் கை கொடுத்து உதவ வேண்டும் என்று குறிப்பிட்ட கடவுளை வாழ்த்தி வணங்குவது ஒரு பாரம்பரியம். பிற்கால இலக்கியத்தில் இசைக் கடவுளரைப் பற்றிய குறிப்புத் தோன்றுவதே அன்றி, எந்தவொரு கிரேக்கக் கடவுளையும் குறித்து வணங்குகின்ற முறை இல்லை.

**MUSICAL COMEDY: இன்பியல் இசை நாடகம்**

இது இருபதாம் நூற்றாண்டின் பேச்சு வழக்கும் இசையும், கலந்து அமெரிக்க ஐக்கிய நாட்டில் வளர்ந்து வருகிற ஒரு நாடகமாகும். இதில் சிறந்த காட்சி அமைப்புக்களோடு சாதாரணமாக கதைத் கருவினை மையமாகக் கொண்டு கேலி, நகைச்சுவை, பாடல்கள், நடனம், ஆகியவை பின்னிப் பிணைந்து வருகின்றன. பெர்னாட்ஷா எழுதிய 'பிக்மேலியன்' (*Pygmalin*) நாடகத்தின் இசை நாடகத் தழுவலாக 1956இல் வெளி வந்த 'என் அழகிய சீமாட்டி' (*My Fair Lady*) என்பதனை இதற்குச் சிறந்த சான்றாகக் குறிப் பிடலாம்.

1. S. Green, *The World of Musical Comedy* (1960).
2. David Ewen, *The Story of America's Musical Theatre* (1968).

**MYTH: புராணிகம்**

'மித்' என்ற சொல் உண்மையான அல்லது கற்பனையான கதை அல்லது உட்கரு என்று பொருள்படும். இது 'mythos' என்ற கிரேக்கச் சொல்லின் திரிபாகும். அரிஸ்டாட்டில் தனது 'கவிதை யியல்' என்ற நூலில் இச்சொல்லை இந்தப் பொருளில்தான் வழங்குகிறார். தற்காலத்தே புராணிகத்துக்குள் அடங்கிய ஒரு கதை (mythology) அல்லது நிகழ்ச்சியாக இது கருதப்படுகிறது.

புராணிகம் எனும் சொல் இற்றை நாட்களில் மூன்று வகை யான பொருளைக் குறிக்கிறது:

(i) தொடக்க நிலையினையும், ஆசிரியர் யார் என்பதையும் அறுதியிட்டுச் சொல்ல முடியாத மிகப்பழங்காலத்திய பாரம்பரிய மான கதைத் தொடர்களை இச்சொல் உள்ளடக்கியது. ஒரு காலத்தில் இக்கதைகளைக் குறிப்பிட்ட கலாச்சாரப் பிரிவினர்

உண்மையென நம்பியிருந்தனர். என்பது நினைவிற் கொள்ளத் தகும்.

(ii) பர உலகத்திலுள்ள உயிர் (supernatural beings) களின் எண்ணங்களுக்கும் செய்கைகளுக்கும் உட்பட்டு இந்த உலகம் ஏன் இவ்வாறு இயங்குகிறது; இந்த உலகத்தில் நிகழ்ச்சிகள் ஏன் இவ்வாறு நடக்கின்றன என்பதை விவரிக்கவும் இச்சொல் பயன் படுத்தப்படுகிறது.

(iii) சமூகப் பழக்க வழக்கங்கள், மனிதர் தம் வாழ்வினை அமைப்பதற்குத் தேவையான நியதிகளின் ஆதாரங்கள் ஆகிய வற்றின் அடிப்படைக் கோட்பாட்டினையும் இச்சொல் உறுதிப் படுத்தும்.

மனிதனுக்கு எந்த மதத்தில் நம்பிக்கையற்றுப்போய்விட்டதோ, அந்த மதத்தைப் புராணிகம் எனும் இச்சொல் குறிக்கும். மதங்களில் வெகு காலமாக நம்பிக்கையற்றுப் போயிருந்த போதிலும், ஜுபிடர், வீனஸ், புரோமீதியஸ், வோடன், ஜோனு, ஆதாம், ஈவாள் போன்ற புராணப் பாத்திரங்களைக் கதை நிகழ்ச்சி களிலும், கவிதையிலும் கவிஞர்கள் தொடர்ந்து பயன்படுத்தி வருகின்றனர். இது பற்றியே ஆங்கிலக் கவிஞர் கோல்ரிட்ஜ் என் பாரும், 'பழைய உள்ளுணர்வுகள் இன்னும் பழைய பெயர்களைக் கொண்டு வருகின்றன' என்று சொல்லுகிறுர். எழுத்தாளர்கள் புதிதாகத் தாங்களாகவே உருவாக்கும் இயற்கை கடந்த (supernatural) கதைகளையும், புராணிகம் என்ற இச்சொல்லால் குறிப்பிடுகின்றனர். எளிதில் விளங்காத தத்துவங்களைப் புரிய வைப்பதற்காக பிளேடோ இவ்வாறு புதிதாகப் புனைந்த பல புராணங்களைப் பயன்படுத்துகிறுர். சான்ருக பிளேடோவின் தத்துவ உரையாடல்களுள் ஒன்றினில் 'காதல்' என்ருல் என்ன என்பது குறித்து, கதா பாத்திரங்கள் தம்முள் விவாதிக்கின்றனர். அவர்களுள் ஒருவர் அப்போதே தாம் புனைந்த பின்வரும் புராண க்கதை ஒன்றின் மூலமாக காதல் தத்துவத்தை விளக்குகின்ருர்.

ஒரு காலத்தில் ஆணும், பெண்ணும் ஒருருவமாகவே இறைவ ஞல் படைக்கப் பெற்றனர். இந்த உருவத்தின் பேராற்றல் கண்டு பொருமையுற்ற தேவர்கள் அதனை ஆணும், பெண்ணுமாகப் பிரித்து விட்டனர். அந்நாள் தொடங்கி இவ்விருவரும் மீண்டும் ஒருருவமாவதற்கு எந்த உள்ளுணர்வு அவர்களை உந்துகின்றதோ அதுவே காதல் என்பதாகும் என்று நகைச்சுவையுடன் கூறினுர்.

18-ம் நூற்ருண்டில் ஜெர்மன் நாட்டில் வாழ்ந்த அற்புத நவிற்சி (காண்க: அற்புத நவிற்ச்சிப் போக்கு) எழுத்தாளர்களான ஸ்கெல்லிங், ஸ்க்லேஜல் ஆகியோர், தற்காலத் தத்துவ இயல், இயற்பியல் கலைகள் ஆக்கித்தரும் புதுக் கண்டு பிடிப்புகளையும், சேதிகளையும், மேனுட்டின் பழமையில் தோன்றிவந்த புராணக்

கதைகளில் பொதிந்துள்ள உள்ளக்கிடக்கைகளையும், ஒருங்கிணைப்பதற்கு தற்காலக் கவிஞர்கள் உயர்ந்த, புதுமைப் புராணக் கதைகளைப் படைக்க வேண்டும் என்று எடுத்துரைத்தார்கள்.

அதே காலத்தைச் சேர்ந்த ஆங்கிலக் கவிஞர் வில்லியம் பிளேக் (William Blake) இந்தக் கருத்தோடு உடன்பட்டுக் கூறியதாவது: 'நான் புதியதாக ஒரு கருத்தமைப்பினைத் தோற்றுவிக்க வேண்டும்: இல்லை யென்றால், வழி வழி வரும் கருத்தமைப்புக்கு அடிமைப்பட்டுக் கிடக்க வேண்டியதுதான்!' இந்தக் கருத்தோடு தான், அக்கவிஞர் வழி வழியாக வந்த புராணக் கதைகளுடன், உள்ளுணர்வாலும், அகப்பார்வையாலும் தாம் புதுக்கிய புராணக் கதைகளையும் ஒருங்கிணைத்து ஒருவகை புராணக் கதைத் தொடரையே தமது பாடல்களில் பொதிந்து தந்துள்ளார்.

பாரம்பரியமாக வந்த புராணக்கதையோடு தாம் புதிதாகப் படைத்த புராணக் கதையையும் ஒருங்கிணைத்துப் புனைந்த புராணக் கதைத் தொடர் இலக்கியத்தின் இன்றியமையாதது என்று இக்காலத்தில் பல எழுத்தாளர்கள் அழுத்தமாகக் கூறுகின்றனர்.

ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் என்பார், தமது 'யுலிஸ்ஸெஸ்' ஃபின்னிகன்ஸ் வேக்' என்ற நாவல்களிலும், எலியட் என்பார் தமது 'பாழ்நிலம்' (*The Waste Land*) என்ற பெருங்கவிதை நூலிலும், ஓநீல் என்பார் தமது 'எலக்ட்ராவிற்கு பொருத்தமான இழவுத்துயர்' (Mourning Becomes Electra) என்ற நாடக நூலிலும், வேறு பல ஆசிரியர்கள் தத்தம் நூற்களிலும், இதுபோலப் பழமையையும், புதுமையையும், புராணக்கதைகளாக இணைத்துள்ளார்கள். ப்ளேக் என்பாரைப் போலவே யேட்ஸ் (Yeats) என்ற ஆங்கிலக் கவிஞரும், தாமே உருவாக்கிய புராணத் தத்துவத்தை 'காட்சி' (*Vision*) என்ற தமது நூலில் விளக்குகிறார். அவருக்குப் பெருமை தருகின்ற பல இசைப்பாடல்களாக அதையே அவர் வடிவாக்கியுள்ளார்.

'புராணக்கதை' என்பது சமய அடிப்படையில் எழுந்த சொல்லே ஆகும். 'புராணக்கதை' என்பதும் 'சமயச்சடங்கு' என்பதும் வெவ்வேறு பொருளைத்தரும் இரு சொற்களாகும். புராணக்கதை என்பது சொல்லப்படுவது. சமயச் சடங்கு என்பது செய்யப்படுவது. தற்காலத்தில் பழக்கத்திலுள்ள மரபில் அச்சொல் எப்படிப் பயின்று வந்தாலும், சரியான புராணக் கதை ஒரு போதும் பொருளற்றதாக அல்லது கேலிக்குரியதாக அல்லது அருவருக்கத் தக்கதாகப் போவதில்லை. நடப்பு நிலையை (realism) வடித்துக் காட்டுதல் என்பது எளிதானதல்ல என்பதை உணர்ந்ததால் அதனை விளக்குவதற்கு எழுத்தாளர்கள் இந்நூற்றாண்டில் பலவழிகளைக் கையாளுகின்றனர். அவற்றுள் புராணிகம் சொல்வழி விளக்குகின்ற முறையைக் கையாளும்போது, உள்ளுணர்வில் கண்ட நடப்பு நிலையோடு மிகவும் நெருங்கி நிற்பதாகும்.

உள்ளுணர்வால் காணும் நடப்பு நிலையை மிக நெருக்கமாக சொல் வழியில் வடித்து அணுகி அறிவதற்கு புராணக்கதை ஒரு நல்ல கருவியாகும்.

புராணிகம், சமயக் கோட்பாடுகளுக்கு முன் தோன்றியது. புராணிகம் சம்பந்தப்பட்ட சொற்றொடர்களும் அதைப்பற்றிய கூற்றுகளும் புராணிகத்தின் விளக்கவுரைகளுக்கு முன்னரே தோன்றிவிட்டன.

கவியாற்றலால் வெளிப்போந்த புராணிகம் தனித்தியங்கும் ஆற்றலுள்ளது. ஒருமையோடு, முழுமையும் பெற்று, எந்த வித மான பயனையும் கருதி வளர்க்கப்படாமல், பயில்வது. பயன் கரு திப் பயிலும் போது, புராணிகத்திற்கு அவ்வளவு முக்கியத்துவம் தரப்படுவதில்லை.

வரலாற்றுடன் பிணைந்துவிட்ட புகழ்மிக்க புராணக் கதைத் தொடர்களை யொட்டித்தான், புராணிகம் பற்றிய கொள்கை ரீதியான விவாதங்கள் நடந்து வந்திருக்கின்றன. இவ்விவாதங் களில், கடவுள், படைப்பு ஆகியவை பற்றிய கதைகளின் நிகழ்ச்சி களுக்குக் காரண, காரிய அமைதி கற்பித்தலே முதல் நோக்கமாக இருந்திருக்கிறது.

புராணிகத்தின் தோற்றத்தைப்பற்றி அறிஞரிடையே பல கருத் துக்கள் நிலவுகின்றன. அரும் பெரும் செயல்களை ஆற்றிய மனிதர் களையே, மக்கள் கடவுளர்களாக்கிக் காட்டினார்கள் என்ற கருத்தே அவற்றுள் தொன்மையானதாகும். எகிப்திய அரசர்களும், ரோ மானிய சக்கரவர்த்திகளும் இப்படித்தான் கடவுளர்களாக அக் காலத்தில் கொண்டாடப்பட்டனர். மற்றொரு கருத்து, நல்ல பாட மொன்றினைக் கற்றுத்தரும் ஆற்றலுள்ள உள்ளுறை பொருள் கொண்ட உருவகமாகவே புராணிகத்தைக் கருதி வந்திருக்கிறது. இக் கருத்திலிருந்து வேறுபடும் பிறிதொரு கருத்துப்படி இவை இயற்கைச் சக்திகளைச் சித்தரிக்கின்ற புராணக் கதைகள், இள வேனில் மாரிக்காலத்தை வெல்வதும், பகலவனின் கதிரொளி புயலை வெல்வதும் போன்றவை. ஆனால் இக்கொள்கைகள் உண்மை யான ஆதாரமில்லாதவை, முரண்பாடுகளைக் கொண்டவை என்றே இப்போது கருதப்படுகின்றன. முடிவாகப் பார்க்குங்கால், எல்லாப் புராணக்கதைகளும் வானத்துக் கொள்கைகளையே, அவற்றிலும் குறிப்பாகச் சந்திரனைப் பற்றியவையே என்ற குறுகிய நோக்க முள்ளன.

புராணிகத் திறனாய்வாளர் (mythic critics) கருத்துப்படி, இலக்கியம் என்பது வாழ்க்கையின் பிரதிபலிப்பு, வாழ்க்கையின் அடிப்படைச் சம்பவங்களாக ஆதிகாலந்தொட்டு இன்றுவரை நிகழ்கின்ற நிலைமை (கற்புடை மனையாள் எந்தச் சூழ்நிலையிலும் கணவனைச் சார்ந்து நிற்றல்), பாத்திரம் (மனைவியைக் கைவிட்டுப்

பரத்தையை நாடும் கணவன்), உருவகம் (பெண்ணின் விழி அழகை மீனுக்கு ஒப்பிடுதல்) போன்றவை, தொடர்ந்து வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்து வருவதால், அவை இலக்கியத்திலும் தொடர்ந்து காணப்படுகின்றன. இந்நிகழ்ச்சிகள் சாதாரணமான வாழ்க்கையின் பிரதிபலிப்பு என்பதில்லை. மனிதனின் அடிப்படை உள்ளத்திலேயே ஏற்படும் தொன்மையான அநுபவத்தின் வெளிப்பிரதி பலிப்பேயாகும். இக்கருத்தை மனதிற் கொண்டுதான் ராபர்ட் கிரேவ்ஸ் (Robert Graves) பிலிப் வீல்ரைட் (Philip Wheelwright) லெஸ்லி ஃபிட்லர் (Leslie Fiedler) மற்றும் அவர்களில் தலை சிறந்த புராணிகத் திறனாய்வாளர்களாகக் கருதப்படும் நார்த்ராப் ஃப்ரை (Northrop Frye) ஆகியோர் எல்லா இலக்கிய வகைகளும் தனிப்பட்ட இலக்கிய கதைக் கரு அமைப்புகளும், இலக்கியத்தில் திருப்பித்திருப்பி நிகழும் மூலப்படிவங்கள் என்று குறிப்பிட்டனர். ஆகையினால், இப்படிவங்களையெல்லாம் புராணிக விதிமுறை (mythical formula) என்று திறனாய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள். இப்புராணிகப் பிரிவுகள்தாம் இலக்கிய மரபுகளாகவும், இலக்கியப் பிரிவுகளாகவும் ஆகின்றன.

புராணிகத்தின் அடிப்படை வகைகளை நான்கு கூறுகளாகப் பிரித்து அவை இயற்கையின் நான்கு பருவங்களான குளிர், கோடை, இலையுதிர், வசந்தம், ஆகிய பருவங்களோடு ஒற்றுமைப் படுத்தி ஃப்ரை கூறுகிறார். இந்த இலக்கிய வகைகளையே புராணத்தின் அடிப்படைக் கூறுபாடுகளின் பரிமாற்றங்களாகவும் ஃப்ரை கருதுகிறார். அவரது தத்துவப்படி நான்கு முக்கியக் கதை இலக்கிய வகைகள் உள்ளன: (i) இன்பியல், (ii) கற்பனைக்கதைகள் (romance), (iii) துன்பியல், (iv) முரண்சுவைகள் மையமாகக் கொண்ட அங்கதம்.

கட்டமைப்பு நோக்கில் புராணக்கதையை ஆய்வதற்கு அணுகும் முறையை, ஐரோப்பாவில் லெவி-ஸ்ட்ரௌஸ் (Levi Strauss) என்பார் கைக் கொண்டார். ஆனால் இந்த முறை ஆங்கில, அமெரிக்கத் திறனாய்வுத் துறையினரால் இன்னும் முழுமையாக எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. புராணிகம் என்பது பல உட்கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு உண்டாக்கப்பட்ட ஒரு மொழியே என்ற கருத்து ஐரோப்பிய அறிஞர்களுள் கட்டமைப்பாளர்களால் (Structuralists) ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டதொன்றாகும். அது வெறுங் கதையல்ல. இலக்கியத்திறனாய்வின் வழியாக மட்டுமன்றி மொழியியற் கூறுபாட்டின் மூலமும் இக்கருத்துக்களை நாம் திரும்பப் பெற இயலும். இலக்கியம், புராணிகம் போன்ற கலைகள் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் கூறுபாடுகள் ஆகும். சாதாரணமாக நாம் இக்கலைகளின் கருத்துக்களை அவைகளின் பொருளடக்கத்தில் காண முற்படுகின்றோம். ஆனால் கட்டமைப்

பாளர்கள் பொருளடக்கம் ஓர் இலக்கிய அல்லது புராணிக வகையின் கட்டமைப்பிலேயே இருக்கிறதென்று வற்புறுத்துகிருர்கள்.

புராணிகத்தைப் பற்றி தந்துள்ள விளக்கங்கள் எவ்வளவாளுலும், அவற்றையுங் கடந்து, தற்கால இலக்கியத்திறனுய்வுத் துறையில் குழப்பமூட்டும் பற்பலவகைகளில் இச்சொல் ஒரு கலைச் சொல்லாகவே பயன்படுகிறது. எனவே, மாணவர் இச்சொல்லினை விழிப்புடன் பயன்படுத்த வேண்டும்.

புராணக்கதை இந்திய மொழிகளில், குறிப்பாகத் தமிழிலும் வட மொழியிலும் உள்ள சமயநூல்களிலும், சமயக் கொள்கை விளக்கங்களிலும் நிறைந்திருக்கிறது. கடவுளர்கள், தேவர்களையும், மக்கள், விலங்குகள் ஆகிய பல்வகை உயிரினங்களையும் பிணைத்து இப்போது படித்தால் நம்ப முடியாதது போல் தோன்றுகின்ற சேதிகளையும் நிகழ்ச்சிகளையுங் கொண்டு, இயங்குகின்ற பழைமையான கதைகளையே இது குறிக்கும்.

பதினெண்வகையாக புராணங்களை வகுத்திருக்கின்றனர். 'இராமாயணம்', 'மகாபாரதம்', 'கந்தபுராணம்' ஆகியவற்றைப் போல உள்ள நூல்களையும் புராணக்கதை என்றே கருதுகின்றனர். இன்னும் 'விஷ்ணு புராணம்', 'சிவபுராணம்', 'பிரும்மாண்ட புராணம்' என்றும் பழைய புராணக்கதைகள் உள்ளன. அண்மையில் தோன்றிய நூலுக்கு 'சீருப்புராணம்' போல் புராணம் என்ற பெயரையும் இடுகிருர்கள்.

எளிதில் நம்பமுடியாது எனத் தோன்றுகிற நிகழ்ச்சிகள், விளைவுகளை சிறுகதை, கட்டுரை, நாவல்கள், கவிதைகளில் காணும்போது இது 'புராணமாக இருக்கிறது!' எனக் கூறும் வழக்கும் உளது. 'இதென்ன புராணமா, புளுகா?' என்று கேட்கும் சொல் வழக்கும் உளது.

1. G. W. Cox, *Introduction into the Science of Comparative Mythology and Folklore* (1883; 1968).
2. P. Rushton, *Classical Myths in English Literature* (1952).
3. T. A. Sebeok, (ed.), *Myth: A . Symposium*, (1955).
4. H. A. Murray (ed.), *Myth and Myth making* (1960).
5. M. Eliade, *Myth and Reality* (1963).

## NATURALISM: இயற்கையியல்

இவ்வுலகில் ஒவ்வொரு பொருளுமே இயற்கையின் ஒரு பகுதிதான் என்ற கொள்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட மெய்ஞ்ஞானத் தத்துவத்தினின்றுதான், 'இயற்கையியல்' என்னும் சொல் இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களால் கடன் வாங்கப்பட்டது. இலக்கியத் திறனாய்வில் 'இயற்கையியல்' என்னும் சொல்லுக்கு மூன்று

வேறுபட்ட பொருள்களுண்டு: (i) இயற்கை அழகின்மேல் பற்றும், அளவிறந்த ஆர்வமும் காட்டுகின்ற இலக்கியப் படைப்புகளை இச் சொல் குறிக்கலாம். (ii) நடப்பியல் (realism) என்பதை இச்சொல் மேலோட்டமாகக் குறிக்கலாம். (iii) டார்வின் உயிரியற் கொள் கைக்குப் பின்எழுந்த அறிவியல் உண்மைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு எமிலி ஜோலா (Emile Zola) போன்ற பிரெஞ்சு நாவ லாசிரியரும், அவருக்குப் பின்வந்த பலரும் எழுதிய இலக்கியப் படைப்புகளை இச்சொல் குறிக்கலாம். 'இயற்கையியல்' என்னும் சொல் குறிக்கின்ற இந்த மூன்றாவது பொருளைப் பற்றியதுதான் கீழ்க்காணும் விளக்கம்.

ஜோலா, ட்ரைஸர் (Drieser) போன்றவர்களால் எழுதப் பட்ட இயற்கையியல் நூல்கள் துன்பியல் சார்ந்ததாகவும், இயற்கைவாதங்கள் நிறைந்ததாகவும் காணப்பட்டன. மனித வாழ்வு மனித உலகத்திற்கு அப்பாற்பட்ட சக்திகளால் இயக்கப் படுகிறது என்ற கொள்கையின் அடிப்படையில் அந்நூல்கள் எழு தப்பட்டன. பொருள்களின் இயல்பு குறித்து 'ஏன்' என்ற கேள்வி யைச் சிந்திக்காமல் 'எப்படி' என்ற அறிவியல் உண்மையை அறிந்து ஓர் ஆசிரியன் விஞ்ஞானியைப் போல் எழுதவேண்டும் என்று ஜோலா கூறுகிறார். மனம், மூலம் பற்றிய எல்லா இயக்கங் களுக்குமே மனித சக்திக்கு அப்பாற்பட்ட இயற்கை விதிகளே பொறுப்பாகின்றன என்று இயற்கையியல் ஆசிரியர்கள் கருது கின்றனர்.

இயற்கைச் சக்திகள், சமூகச் சக்திகள் போன்ற வெளியுலகச் சக்திகள் (external forces) மனித சுதந்திரத்திற்குத் தடையாக உள்ளன என்பதை இந்த ஆசிரியர்கள் தங்கள் நூல்களில் தெளி விக்க முனைகின்றனர். அதேபோல பாரம்பரியம், உள்ளுணர்வு போன்ற உட் சக்திகள் (internal forces) மனிதப் பொது அறிவினை யும், அவனது நீதிக்கோட்பாட்டையும், வரையறை செய்கின்றன என்றும் அவர்கள் கூறுகின்றனர். மனிதனுக்கும், விலங்குகளுக்கும் இடையே உள்ள உறவில் பலத்த நம்பிக்கை கொண்டவர்களாக விளங்கும் இந்த ஆசிரியர்கள், பாலுணர்வு, பசி போன்ற அடிப் படை உணர்வுகளுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கின்றனர். எனவே தான் ஜோலாவின் 'கருச் சார்வு' (*Germinal*) போன்ற நாவல்களில் விலங்குப் படிவங்கள் அதிக அளவில் காணப்படுகின்றன. ட்ரைஸர் எழுதிய 'ஓர் அமெரிக்கத் துன்பவியல் நாடகம்' (*An American Tragedy*) என்னும் நாவலின் கதாநாயகன் சமூக, உயிரியல் சக்தி களுக்குப் பலியானவனாகக் காட்டப்படுகிறான். இயற்கையியல் நாவல்கள் இருளடைந்த மன நிலையைச் சித்தரிப்பதாக பழிக்கப் படுகின்றன. ஆனால், நடப்பியல் என்ற பெயரில் வெளிப்படை யாகவும், மிருகத்தனமாகவும், எழுதப்பட்டு விடுகின்ற படைப்புக்

களையும், இயற்கையியல் படைப்புக்களையும் நாம் ஒன்றாக எண்ணிக் குழம்பக் கூடாது.

1. E. Zola, *The Experimental Novel* (1880).
2. C. C. Walcutt, *American Literary Naturalism* (1956).
3. S. P. Lamprecht, *The Metaphysics of Naturalism* (1967).

**NEOLOGISM: புதுச்சொற் பொருள்**

புதிய சொல் ஒன்றனையோ அல்லது பழைய சொல் ஒன்றனுக்குக் கொடுக்கப்படும் புதிய பொருளையோ இது குறிக்கும். பல சமயங்களில் இச்சொல் பிறமொழிகளிலிருந்து எடுத்தாளப்படுகின்ற சொற்களைக் குறிக்கும். சான்றாக, ஸ்புட்னிக் (Sputnik) ரஷ்ய மொழியிலிருந்து பெறப்பட்டுத் தற்போது ஆங்கிலச் சொல் வழக்கில் பயிலப்படுகிறது.

**NEW CRITICISM: புதுத்திறனாய்வு**

ஜான் க்ரோ ரேன்சம் (John Crowe Ransom) எழுதிய 'புதிய திறனாய்வு' (*New Criticism*) என்ற நூலில் அறிவிக்கப்பட்ட வரன்முறைகளையொட்டி, இலக்கியத் திறனாய்வு செய்வோரை, அதிலும், குறிப்பாக கிளந்த் புருக்ஸ் (Cleanth Brooks) பிளேக்மர் (Blackmur) ஆலன் டேட் (Allen Tate) ராபர்ட் பென் வாரன், (Robert Penn Warren) போன்ற அமெரிக்கத்திறனாய்வாளர்களைச் சுட்டிக்காட்டுதற்கு இச்சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதுபோன்று திறனாய்வு செய்கின்றமையான் ஏனைய பிறரும் இக்குழுவைச் சார்ந்தோராகக் கருதப்படுகின்றனர்.

இலக்கியத் திறனாய்வில் ஒரு புதிய தற்சார்பின்மை (objectivity) வேண்டும் என்று வற்புறுத்திய டி. எஸ். எலியட்டிடமிருந்தும் படிப்போரின் உள்ளத்தில் கவிதை எப்படிப்பதிகிறது என்பதை விளக்குவதற்கு ஓர் அறிவியல் முறையில் திறனாய்வுச் சொற்றொகுதி வேண்டுமென்று சொன்ன ஐ. ஏ. ரிச்சர்ஸ்டிடமிருந்தும் இந்த புதியத் திறனாய்வுக்கு ஒரு தூண்டுகோல் கிடைத்தது.

இலக்கியத்தைப் பொழுது போக்காகப் படிப்போரின் மிகையுணர்வு (emotionalism) உள்ளப்பதிவுக் கோட்பாடு (impressionism) ஆகியவற்றிலிருந்து திறனாய்வினை மீட்பதே இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களின் அடிப்படை முயற்சியாக இருந்தது.

இந்தத் திறனாய்வாளர்களின் கூற்றுப்படி கவிஞன் வேறு, கவிஞனில் உள்ள மனிதன் வேறு. கவிஞனின் கவிதைக்கும் கவிஞனிடம் உள்ள மனிதனின் உணர்ச்சிகளுக்கும், அவன் வாழ்க்கை அனுபவங்களுக்கும் எந்த விதத் தொடர்பும் இல்லை. ஏனென்றால் கவிதை என்பது கவிஞனின் உள்ளத்தில் கொந்தளிக்கின்ற பல ஆழ்ந்த, விவரிக்க முடியாத எண்ணங்களின் சிக்கலான சேர்க்

கையிலிருந்து உருவெடுக்கிறது. இதனால் இந்தத் திறனாய்வாளர்கள், கவிதையைக் கவிதையாகவே பார்க்க வேண்டும். கவிஞனில் உள்ள மனிதனின் வெளி வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்கின்ற சுய சரித்திரம் என்று கொள்ளக்கூடாது என்கின்றனர். இத்தகு கருத்தில் நம்பிக்கை கொண்டோர், கவிதையில் உள்ள சொல் திறனையும், எண்ண அழகையுமே திறனாய்வு செய்கிறார்கள். அந்த கவிதையை யார் எழுதினார் என்று கூட அறிந்து கொள்ளக் கவலைப்படுவதில்லை.

கவிதையைக் குறித்து ரிச்சர்டின் சிந்தனைகளால் உந்தப்பட்டு அமெரிக்கப் புதுத்திறனாய்வாளர்கள் 'கவிதைமொழி' என்பது தனித்துவம் வாய்ந்தது; ஆதலால் அதனுடைய பொருளை அறியப் பாடமூலத்தை ஒவ்வொரு சொல்லாகவும், ஒரு சொல் பிறிதொன்றனோடு ஏற்படுத்துகின்ற தொடர்பு பற்றியும், சொல்லணிகளைப் பற்றியும், கவிஞன் பயன்படுத்திய ஏனைய இலக்கிய உத்திகளைப் பற்றியும் மிக ஆழ்ந்து ஆராய்ந்தால்தான் இலக்கியத்தைச் சுவைக்க இயலும் என்றும் கூறினர். அவர்களுக்குக் காலந்தோறும் வருகின்ற இலக்கிய வகைகளில் (genres) நம்பிக்கையில்லை.

ஓர் இலக்கிய நூலின் அடிப்படைக் கூறுகள், சொற்கள், உருவகங்கள், குறியீடுகள் ஆகியனவே தவிர, பாத்திரங்களும், கதைக் கட்டமைப்பும் அல்ல. இவர்களுடைய இலக்கியத்திறனாய்வு ஒரு குறுகிய நோக்குடையதாக இருந்தாலும், இவர்கள் எழுதிய கட்டுரைகளும், நூல்களும், திறனாய்வாளரிடையே ஒரு பெருத்த மாறுதலை ஏற்படுத்தின. முக்கியமாக இன்று இலக்கியத்திறனாய்வில் உள்ள கட்டுப்பாடு, இலக்கிய மூலத்தை மிக நுணுகி ஆழ்ந்து ஆராயுந் தன்மை, குழப்பமின்மை ஆகிய குணங்கள் இந்தத் திறனாய்வாளர்களிடமிருந்து வந்தவைகளாகும்.

1. John Crowe Ransom, *The New Criticism* (1941).
2. R. W. Stallman (ed.), *Critiques and Essays in Criticism*, 1920–1948 (1949).
3. R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern* (1952).
4. Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (1956).

**NOM DE PLUME: புனை பெயர்**

புனை பெயரைக் குறிப்பிடும் பிரெஞ்சு மொழிச் சொல். ஆயினும் இச்சொற்றொடர் எழுத்தாளர் புனைந்து கொள்ளும் கற்பனைப் பெயராக பிரெஞ்சு மொழியில் வழக்காற்றில் இல்லையென்றாலும், ஆங்கில மொழியில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி 'கல்கி' எனப் புனைப் பெயர் பூட்டிக் கொண்டதை இதற்குச் சான்றாகக் கூறலாம்.

**NONSENSE VERSE: பொருளற்ற கவிதை**
உட்பொருளை விட ஒலிக்கு மதிப்புக் கொடுக்கும் ஒருவகை எளிய கவிதை. நகைச்சுவைக்காக வேண்டுமென்றே, பேதைமையான கருத்துக்கள் புகுத்தப்பட்டிருக்கும். இத்தகு பாடல்கள் ஆங்கிலக் கவிஞரின் தனிச் சிறப்பாகும். லீவிஸ் கரோல் (Lewis Carroll, 1832–98), எட்வார்டு லீயர் (Edward Lear, 1812–88) ஆகிய இருவருமே இப்பொருளற்ற கவிதைகளை எழுதியோரில் மிகவும் புகழ் வாய்ந்தவர் ஆவார்.

**NOVELLA: கதை**
இத்தாலிய மொழியில் உரைநடையில் அமைந்த ஒரு விதக் கதையினை இச்சொல் குறிக்கும். சில சமயங்களில் நீதியினைப் போதிக்கும் இக்கதைகள், நடை முறையில் பெண்களையும் மத குருக்களையும் கேலி பண்ணுவன. 'டெக்காமரான்' (*Decameron*, 1471) என்ற நூலின் ஆசிரியரான பொக்காச்சியோ (Boccaccio) இக்கதைகளைத் தோற்றுவித்தவர்.

**OBJECTIVE LITERATURE: தற்சார்பில்லா இலக்கியம்**
நூலாசிரியர் ஒன்றில் ஈடுபடாமல் தனித்தும் தொடர்பற்றும் தான் விலகி நின்று கொண்டு, தன் உத்தியாகக் கண்டுபிடித்த நிகழ்ச்சி அல்லது கற்பனையாக உண்டு பண்ணிய பாத்திரங்கள், அவர்தம் எண்ணங்கள், உணர்ச்சிகள், செயல்கள் ஆகியவற்றை மட்டும் வெளிக்கொணர்ந்து காட்டும் இலக்கியப் படைப்பைக் குறிக்கும்.
M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953).

**OBJECTIVE CORRELATIVE: உள்ளுணர்வுகளின் எதிரிணை**
'ஹேம்லெட்' (*Hamlet*) பற்றித் தாம் எழுதிய கட்டுரையில் டி. எஸ். எலியட் உருவாக்கிய இச்சொற்றொடர், இன்றைய இலக்கியத் திறனாய்வில் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சியின் வெளிப்பாடாக விளங்குகின்ற பொருள்கள், சூழ்நிலைகள், நிகழ்ச்சிகள், ஆகியவற்றின் தொகுப்பே 'உள்ளுணர்வுகளின் எதிரிணை' என்று இத்திறனாய்வாளர் கூறுகிறார். அத்தகைய வெளிப்புறப் பொருள்களைக் கண்ட மாத்திரத்திலேயே அக்குறிப்பிட்ட உள்ளுணர்வு கிளர்ந்தெழ வேண்டும் என்கிறார்.

எண்ணங்களும் உணர்ச்சிகளும் இரண்டறக் கலந்த கலவையை வெளியுலகப் பொருள்களின் வழியே வெளிப்படுத்துவதே உண்மையான கவிதை என்று எலியட் கருதுகிறார். கவிதையின் அடிப்படை நோக்கம் உணர்ச்சிபூர்வமாக இருக்கவேண்டுமேயன்றி, அறிவுப்பூர்வமானதாக இருக்கலாகாது என்றும் எலியட் கூறுகிறார்.

ஒரு கவிஞனது உணர்வு வெளிப்பாடு, அவனது வெளிப்படுத்தும் திறமையில்தான் அடங்கியுள்ளது. எனவே அவன் வெளிப்படுத்த முனைகின்ற உணர்ச்சிகளுக்கும், அதை வெளிப்படுத்துவதற்காக அவன் பயன்படுத்துகிற உருக்களுக்கும் இடையே இசைந்த பொருத்தம் இருக்கவேண்டும். அவ்வாறு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட உருக்கள் பொருள்களாகவோ, சூழ்நிலைகளாகவோ அல்லது நிகழ்ச்சிகளாகவோ இருக்கும்போது அந்தக் குறிப்பிட்ட உணர்ச்சியைத் தூண்டும் அளவிற்கு அவை பொருத்தமானவையாக இருத்தல் வேண்டும். உணர்வையும் அந்த உணர்வை வெளிப்படுத்தும் உருக்களையும் சமமாக்குவதற்கு எலியட் முனைகிறார். எலியட்டின் 'உள்ளுணர்வுகளின் எதிரிணை'க் கொள்கைக்குச் சில திறனாய்வாளர்கள் எதிர்ப்புத் தெரிவித்துள்ளனர். உளவியலின்படி நோக்கும் போது, பருப்பொருளாக விளங்கும் ஒரு பொருளையும், பண்பியலாக விளங்கும் ஓர் உணர்ச்சியையும் சமமாகக் கருதமுடியாது என்ற கருத்தே இத்தகைய எதிர்ப்புக்குக் காரணமாகும்.

1. T. S. Eliot, 'Hamlet' (1919); *Selected Essays* (1932).
2. F. O. Mathiessen, *The Achievement of T. S. Eliot* (1935).
3. Eliseo Vivas, "The Objective Correlative of T. S. Eliot", R. W. Stallman (ed.), *Essays in Criticism.*

## OCCASIONAL VERSE: நிகழ்ச்சிப் பாடல்கள்

மாபெரும் வெற்றி, தோல்வி அல்லது மன்னனின் ஆண்டுவிழா போன்ற வாழ்க்கையில் நடைபெறும் முக்கியமான நிகழ்ச்சியினை அல்லது சம்பவத்தை ஒட்டி எழுதப்படும் கவிதையாகும். பாரதியின் 'கரும்புத்தோட்டத்திலே' என்ற கவிதையும், லஜபதிராய் திலகர் ஆகியோரைப்பற்றி அவர் பாடியவையும் இதில் அடங்கும். (காண்க **Light Verse: பொழுதுபோக்குக் கவிதை**)

## ODE: இசைப்பாடல்

சீரிய கருத்து, பரந்த செய்யுள் பிரிவு, உயர்ந்த நடை, ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய நீண்ட இசைப்பாடல், கிரேக்க கவிஞன் பின்டார் (Pindar, கி.மு. 518-438) எழுதிய பாடல்களே இத்தகு இசைப்பாடல்களுக்கு ஆதாரமாக அமைந்தன. கிரேக்க நாடகங்களில் வரும் குழுப்பாடல்களை அடிப்படையொற்றி பின்டாரின் பாடல்கள் எழுதப்பட்டன. தன்னுணர்வுப் பாடல்களோடு ஒன்றிய இத்தகு ஆங்கிலப் பாடல்கள் மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன.

(i) பின்டாரின் கவிதைகளை யொட்டி தாமஸ் கிரே போன்றோரால் எழுதப்பட்ட மூன்று வகைச் செய்யுள் தொடர் அடங்கிய வரன்முறையான இசைப்பாடல்கள். (ii) கி.பி. 1656-இல் ஆபிரகாம்

கவுலி (Abraham Cowley) யால் எழுதப்பட்டவை. பின்டாரின் பாணியை யொட்டி இவை எழுதப்பட்டாலும், பாடலின் ஒவ்வொரு செய்யுளும் வெவ்வேறு வகையான அமைப்புக் கொண்ட வரன் முறையற்ற பாடல்கள். கவுலி எழுதிய வரன் முறையற்ற இப்பாடல்கள் வழக்காற்றில் பெரிதும் இருந்தமையான், வேட்ஸ் வொர்த், கோல்ரிட்ஜ், ஷெல்லி, ஹாப்கின்ஸ் போன்ற பல ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் இத்தகைய பாடல்களை எழுதினர். (iii) புகழ்ச்சி, நாட்டுப்பற்று, நினைவு விழா ஆகியவற்றைப் பற்றிய பாடல்கள் தனிப்பிரிவாக அடங்கும். இலத்தீன் மொழிக் கவிஞன் ஹோரஸ் என்பாரின் பாணியில் எழுதப்படும் பாடல்கள் இன்னொரு வகையாகும். பின்டாரின் உணர்ச்சியும் தீர்க்க தரிசனமும் கொண்ட பாடல்களுக்கு மாறாக, ஹோரஸின் சிந்தனை வயப்பட்ட இப்பாடல்கள் சீரான நடைக்கும் அமைதிக்கும் பெயர் பெற்றவை.

**ONE-ACT PLAYS: ஓரங்க நாடகங்கள்**

நாடகங்கள் சிறிய அளவினதாக எழுதப்பட்டவை நிறைய இருந்தாலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலிருந்து எழுதப்படுவனவற்றையே இச்சொல் குறிக்கும். நாவலுக்கும் சிறுகதைக்கும் இருக்கும் தொடர்பினைப் போன்றதுதான் முழு நாடகத்திற்கும், ஓரங்க நாடகத்திற்கும் உள்ள தொடர்பாகும். பாத்திரம், நடிப்பு, பின்னணி, உணர்ச்சி போன்ற நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுபாடுகளிலும், ஒரு சிலவற்றையே இது வலியுறுத்தும். இருப்பினும், பல் சுவைக்கும், தாராளமான காட்சி அமைப்புக்கும் இஃது இடங் கொடுக்கும். ஹாப்ட்மென் (Hauptmann), ஸ்டிரின்பர்க் (Strindberg), பெர்னட்ஷா, ஓநீல் போன்ற பெரும் நாடகாசிரியர்கள் ஓரங்க நாடகங்களையும் நிறைய எழுதி உள்ளனர்.

P. Wilde, *Craftsmanship of the One-Act Play* (1923).

**ONOMATOPOEIA: ஒலி வண்ணம்**

இயல்பான ஒலிகளைப் போன்ற ஓசை நயத்தைப் பாடலில் தருதற்கு (கலகல, மட, மட) ஏற்றவாறு சொற்களை அமைப்பது. கருத்து ஒன்றினைத் திறம்பட வெளிப்படுத்துமாறு தெரிந்தெடுத்த ஒலிச் சொற்களைக் கையாளுதலும் இதனுள் அடங்கும்.

வெடிபடு மண்டலத்திடிபல தாளம் போட
வெறும் வெளியிலிரத்தக் களியொடு பூதம் பாட —

பிரளயத்தைப் பற்றி கூறும் பாரதியின் இவ்வடிகள் இடி ஒலிப்பது போன்ற ஓசையினை உண்டு பண்ணுகின்றன.

**ORGANICISM: உயிருடைமை**

இலக்கிய நூலானது ஓர் உயிரற்ற பொருளன்று, அதுவும், ஓர் உயிருள்ள பொருளே என்ற எண்ணம் கிரேக்கத் தத்துவ ஞானி பிளேட்டோவின் காலத்திலிருந்து இற்றைக்காலம்வரை நிலவி வந்துள்ளது. அந்த இலக்கிய நூலின் உயிருடைமையைக் குறிப்பிடு வதற்கு உயிருள்ள அமைப்பு, உயிர் ஒற்றுமை என்கிற சொற்கள் இங்கு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த உயிருடைமைக் கொள் கைக்கு எதிராகப் பொதுவாக நிலவி வரும் கருத்து என்னவென் ருல், ஓர் இலக்கியக் கலைப்பொருளின் அமைப்பு ஒரு தச்சனே, சிற்பியோ எந்திரகதியில் உருவாக்கிய அமைப்பைப் போன்றது. அதாவது இந்த அமைப்புத் தானுக உருவாவதில்லை என்பதே. இந்தச் செயற்கை அமைப்புக் கொள்கையை இன்றையத் திறனுய் வாளர்கள் ஒத்துக்கொள்வதில்லை; உயிருடைமைக் கொள்கை யினையே ஆதரிக்கிருர்கள். அதன்படி, ஓர் இலக்கியக் கலைப்பொரு ளின் அமைப்பு, பலபாகங்களின் மொத்தத் தொகுப்பாக இருந் தாலும், ஒவ்வொரு சிறிய பெரிய பாகமும் அந்த இலக்கிய மூலப் பொருளின் உயிரமைப்புக்கு இன்றியமையாதன. சான்ருக, மனித உடல் பல கூறுகளின் தொகுப்பு. இத்தொகுப்பில் எந்த வொரு கூறும் மூலத்தினின்று பிரிக்கப்பட்டுத் தனித்தியங்க இய லாது. தொடக்கத்திலிருந்தே ஒவ்வொரு பெரிய சிறிய உறுப்பும் மூலக் கூறுடன் இணைந்தே செயல்படுவதுதான் உயிரின் இரகசியம். அதே போன்று ஓர் இலக்கியக் கலைப் பொருளின் உயிரமைப்பு இரகசியமும் இதுதான். ஆகையினுல்தான் மேலை நாட்டு இலக்கிய வாதிகளும், திறனுய்வாளர்களும், ஓர் இலக்கியக் கலைப் பொருள் செடியினைப் போன்று இயற்கையாகவே கலைஞனின் உள்ளத்தில் வளர்கிறது என்று குறிப்பிடுகிருர்கள். ஆனுல் இந்த ஒப்புமை தவருன பொருளையும் காட்டக்கூடும். ஒரு செடி மண்ணில் ஊன்றப்பட்ட விதையிலிருந்து யாராலும் நீர் ஊற்றப்படாமல், இயற்கையாகவே தானுகத் தோன்றுவது உண்மை. அது போன்று கலைஞனின் உள்ளத்தில் விதைக்கப்பட்ட கருத்து தானுகவே கலைப்பொருளாக முகிழ்ப்பதில்லை.

கலைஞன் மூலக்கருத்தை மனத்தில் விதைப்பதோடு மட்டும் நிறுத்த முடியாது. அதனைக் கட்டிக்காத்து, அந்த இலக்கியக் கலைப்பொருளை முகிழ்க்கச் செய்து அதற்கு முழு உருவத்தையும் கொடுக்கவேண்டும். அதனுல் கலைஞன் மண்ணில் விதை விதைத்த வனின்றும் மாறுபட்ட நிலையில், தன்னுடைய கலைப்பொருளின் தாயும் தந்தையும் ஆகின்ருன். ஜெர்மானிய அறிஞர் இம்மானு வேல் காண்ட் என்பாரின் உயிருடைமைத் தத்துவத்திஞல் உந்தப் பட்டு இந்தக் கொள்கையை ஆங்கில இலக்கியத்தில் முதன்முத லாக அறிமுகப் படுத்தியவர் கோல்ரிட்ஜ் ஆவார்.

(காண்க **Unity: முழுமை**)

1. Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (1956).
2. George Rousseau, *Organic Form* (1972).

**OXYMORON: முரண்தொடை**

முரண்தொடை என்பது நன்கு வெளிப்படத் தோன்றும் முரண் பட்ட இரண்டு சொற்களை இணைத்துக் கூறுகின்ற ஓர் அணி யாகும். ஒரு கருத்தை வலியுறுத்தவும், பயில்வோரின் கவனத்தை ஈர்க்கவும் இது இலக்கியத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

தமிழில் இது சொல்லினும் பொருளினும் முரண் தொடுக்கும் முரண் தொடை எனப்படும். 'நெடுஞ்செவிக் குறு முயல்' பெருந் தோட் குறுமகள்', 'சொந்தார்ப் பைங்கிளி' என்றிவ்வாறு வரும்.

**PAEAN: பாடாண் பாட்டு**

வீரம், களிப்பு, அல்லது புகழ்ச்சியாகப் பாடப்படுகின்ற ஒரு பாடல் அல்லது பண் தொடக்கத்தில் பையன் (Paian) என்று அழைக்கப்பட்ட கிரேக்கக் கடவுள் அப்போலோவிற்கு நன்றி கூறு வதற்காகப் பாடப்பட்டது. பிற்காலத்தில் மற்ற கடவுளரைப் புகழ்ந்தும், வேறு சில பொருத்தமான காலங்களில் பாடுவதற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டது.

**PAGEANT: பல் வண்ணக் காட்சி**

ஐரோப்பிய வரலாற்று இடைக் காலத்தில் நாடகங்கள் நிகழ்த்து வதற்குப் பயன்பட்ட இயங்கு மேடை அல்லது அரங்கத்தைத் தொடக்கத்தில் இச் சொல் குறித்தது. தற்காலத்தில் மிகப் பெரிய வெளிப்புறக் காட்சிகளையோ ஊர்வலத்தையோ இது குறிப் பிடுகிறது.

**PAMPHLET: துண்டு வெளியீடு**

காகித மேலட்டைப் போடப்பட்ட, கட்டடம் செய்யப்படாத சிறு நூல். இத்தகு சிறுநூல்கள் விவாதங்களில் ஒரு நோக்கான கருத்தினை ஆதரித்து எழுதப்பட்ட ஆய்வுக்கட்டுரைகளாகும். இவற்றில் சில வரலாற்றுப்புகழ் வாய்ந்தவைகளாகும். சான்றாக மில்டனும், ஸ்விப்டும் எழுதிய துண்டுப் பிரசுரங்களைக் குறிப்பிட லாம்.

**PANEGYRIC: புகழுரை**

ஒரு சிலரைப் புகழ்ந்து மிகக் கவனமுடன் இயற்றப்பட்ட பேச்சு அல்லது எழுத்து (கவிதை).

**PANTOMIME: ஊமைக் கூத்து**
நிற்கும் தோற்றம், சைகை, அங்க அசைவுகள், மிகையான முகக் குறிப்பு ஆகியவற்ருல் ஒரு பாத்திரத்தின் உணர்ச்சிகளையும் செய் கைகளையும் போலியாகக் காட்டுவதற்காகப் பேச்சு இன்றி நடிப் பதாகும். பேசி நடிக்கப்படும் நாடகங்களில் புகுத்தப்படுகின்ற ஊமைக் காட்சிகளும் இதனுள் அடங்கும்.

**PARABLE: நீதிக்கதை**
மனிதர்களைக் கதாபாத்திரங்களாகக் கொண்ட சிறுகதை நிகழ்ச் சியாகும். வாழ்க்கை நெறிகளும், நீதிகளும் இதனுடன் எப்போ தும் இணைந்துவரும். அப்படியின்றி அதில் வருகின்ற வெறும் நிகழ்ச்சிகளுக்கு அதிக முக்கியத்துவமில்லை. விவிலிய நூலின் புதிய ஏற்பாட்டில் வருகின்ற இயேசுவின் நீதிக்கதைகள் இதற்குச் சிறந்த சான்றுகளாகும்.

**PARADOX: முரணுரை**
மேலோட்டமாகப் பார்த்தால் ஒன்றுக்கொன்று முரண்பாடாக வும், பொருளற்றதாகவும், ஆழ்ந்து பார்க்கும்போது சிறந்த பொருள் பொதிந்தும் தோன்றுகின்ற ஒரு கூற்று. இத்தகைய எதிர்பாராத முரண்பாடு, பயில்வோரின் கவனத்தை ஈர்ப்ப தோடன்றி, அக்கூற்றினுக்கு ஒரு வலிவினையும் கொடுக்கிறது. எனவே கிரேக்க ரோமானியர்களின் காலந்தொட்டு இவ்வுரை இலக்கியத்தில் பயின்று வருகிறது. சான்று:

அறிதோறறியாமை கண்டற்ருல் காமம்
செறிதோறும் சேயிழையார் மாட்டு—குறள்.

ஒரு கவிதையின் ஆக்கத்திற்கு 'முரணுரை' இன்றியமையாததாக இல்லாவிடினும் முக்கியமானது என்று சில திறனாய்வாளர் கருது கின்ருர்கள். ஏனென்ருல் கவிதை என்பதே மறைமுகக் கூற்றின் மூலமாகவும் முரண்பாட்டின் மூலமாகவும் வளர்கிறது. உரை நடை வாசகம் எல்லாம் நேர்முகக் கூற்ருகும்.

1. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn* (1947).
2. David Daiches, *Critical Approaches to Literature* (1956).

**PARALLELISM: ஒரு வழி இணைநிலை**
ஒலி, சொற்ருெடர் அமைப்பு, சொற்கள் அல்லது பொருள் உரை நடையிலோ கவிதையிலோ ஓர் இலக்கிய உத்தியாகத் திரும்பத் திரும்ப வருதல். இந்த உத்தியை ஒரு வாக்கியத்தில் பயன் படுத்தும்போது, அந்த வாக்கியத்தின் பல கூறுகளும் சமமான

அளவு அல்லது திட்பம் உடையதாக இருப்பது மரபு. பைபிளில் பரவலாகப் பயின்று வருகிற பல் வேறு நடையலங்காரங்களில் இதுவும் ஒன்ருகும். சான்று:

> ஆன்மாவைப் புனிதப்படுத்தும் 'கடவுளின் சட்டம்' மாசு மறு வற்றது; அறிவுடையோரை எளியோராக்கும் 'கடவுளின் நற் சான்று' உறுதியானது; உள்ளத்தை மகிழ்விக்கின்ற 'கடவுளின் சட்டங்கள்' நேர்மையானவை; அகக்கண்ணைத் தெளிவுபடுத் தும் 'கடவுளின் ஆணைகள்' புனிதமானவை.

ஒரு வழி இணைநிலை உத்தியை வால்ட் விட்மன் (Walt Whitman) போன்ற கவிஞர்கள் பரவலாக பயன்படுத்தியிருக்கின்றனர்.

**PARAPHRASE:** பொழிப்புரை
எழுதப்பட்ட ஒன்றின் உட்கருத்தை வேறு வார்த்தைகளில் திரும் பவும் கூறுதல். நூலொன்றின் கருத்தாகவோ அல்லது கடினமான பகுதியின் ஒரு விளக்கவுரையாகவோ இது அமையலாம். ஆயினும் இன்றைக் காலத் திறனாய்வாளர் சிலர் இப் பொழிப்புரைக் கொள் கையை எதிர்க்கின்றனர். எல்லா வகையாலும் அரிய தனிப்பண்பு படைத்த பாடல் ஒன்றினை அவ்வாறே உரைநடையிற் கொண்டு வரல் இயலாது என்பது அவர் தம் கருத்தாகும்.
1. Cleanth Brooks, "The Heresy of Paraphrase", *The Well-Wrought Urn* (1947).

**PARODY:** ஏளனச் செய்யுள்
ஒரு நூலாசிரியரின் நடை, கருத்து, சிந்தனை இவற்றில் எதை யேனும் தன் விருப்பத்திற்கேற்பச் சிறிதளவு மாற்றியோ அல்லது சற்றும் தொடர்பில்லாத பிறிதொரு பொருளுக்கு மாற்றியோ நூலாசிரியரைக் கேலி செய்தல். நூலாசிரியரின் நடையைப் போலி உணர்வோடு மிகைப்படுத்திப் பரிகசித்தல். ஏளனச் செய்யுள் மூன்று வகையாகப் பாகுபடுத்தப் படுகின்றது:

(i) சொல்லான் இயன்றது. இதில் ஒரு சொல் மாற்றத்தினுல் போலியுணர்வு புலப்படுத்தப்படும்.
(ii) நடையினை ஒட்டியது. குறிப்பிட்ட ஓர் ஆசிரியருக்கேயுரிய பாணியும், உத்தியும், நடையும், தொடர்ந்து அவர் வழங்கி வரும் சொல்லாட்சியும் போலியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு, அந்த ஆசிரியர் ஏளனம் செய்யப்படுதல்.
(iii) பொருளைச் சார்ந்தது. இதில் ஆசிரியரின் உள்ளுணர்வும், நூற்கொள்கையும் (subject) வேண்டுமென்றே மாற்றி

அமைக்கப்படும். ஏளனச் செய்யுள் எழுதுபவர் சிறந்த கவிதை எழுதும் ஆற்றலும், நுண்ணிய ரசிக உணர்வும் பெற்றவராக இருத்தல் வேண்டும்.

1. G. Kitchen, *A Survey of Burlesque and Parody in English* (1931).
2. H. Richardson, 'Parody', *English Association Pamphlet*, 92 (1935).

**PASSION PLAY: இறை நாடகம்**

இறைவனின் வாழ்க்கையை முழுதுமாகவோ அல்லது பகுதியாகவோ சித்தரிக்கின்ற ஒரு நாடகமாகும். இத்தெய்வீக நாடகங்கள் பண்டைக் காலத்தில் எகிப்து நாட்டில் அரங்கேற்றப்பட்டன. இயேசுகிறிஸ்துவின் வாழ்க்கையிலிருந்து பல நிகழ்ச்சிகளை எடுத்து மேற்கு ஐரோப்பாவில் நடிக்கப்பட்ட இடைக்கால நாடகங்களும் இறை நாடகங்கள் என்றே அழைக்கப்பட்டன. சுருங்கக்கூறின், கிறிஸ்து அனுபவித்த இன்னலேத்தான் அவைகள் படம் பிடித்துக் காட்டின.

(Passion இலத்தீன் மொழியில் உள்ள வேர்ச் சொல்லில் 'இன்னல்' என்பது பொருள்)

K. Young, *The Drama of the Medieval Church* (1933).

**PASTRORAL: முல்லேப்பாட்டு**

ஆட்டிடையன் என்ற பொருள்படும் 'பாஸ்டர்' (Pastor) என்ற இலத்தீன் மொழிச் சொல்லிலிருந்து வந்ததனுல் இது ஆட்டிடையர்களைப் பற்றிய இலக்கியமாகும். சிசிலிய நாட்டைச் சேர்ந்த ஆட்டிடையர்களைப் பற்றிப் பாடல் எழுதிய தியோகிரிடஸ் (கி.மு. 310-250) காலத்தில் இந்த இலக்கிய வகை பிறந்தது. ஆயினும் பாரம்பரியமான கையறுநிலேப்பாடலுக்கு ஒரு முன் மாதிரியை உண்டுபண்ணியவர் வர்ஜில் என்ற இலத்தீன் மொழிக் கவிஞராவர்.

மிகச் சிறந்த மொழிக் கற்பனேயான இயற்கைச் சூழலில் அமைதியாகவும் எளிமையாகவும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் ஆட்டிடையர்கள் மற்றும் நாட்டுப்புற மக்களின் இனிய வாழ்க்கைக்கு ஏங்கும் ஒரு நகர்ப்புற கவிஞனின் பாரம்பரியமான கூற்ருகப் பரந்து பட்ட அளவில் எழுதப்படுவதே இக்கவிதையாகும்.

தியோக்கிரிடஸை ஒட்டி இக்கவிதைகளை எழுதிய வர்ஜில் பிற்கால கவிஞர்களுக்கு பின்பற்றும் வகையில் சில நியதிகளை (conventions) உண்டு பண்ணியிருக்கிருர்:

(i) இசைப் போட்டியில் இரண்டு ஆட்டிடையர்கள் ஈடுபடுவதாக வருகின்ற கவிதை;

(ii) தனியொரு ஆட்டிடையன் தன் காதலியின் அழகிலேயும்

அவள் படுத்துகின்ற கொடுமையையும் எண்ணி வருந்துவதனைச் சித்தரிக்கின்ற கவிதை,

(iii) தன்னுடைய ஆட்டிடைய நண்பன் இறந்துவிட்டதைப் பற்றிப் பிறிதொரு ஆட்டிடையன் புலம்புதல்.

மில்டன் எழுதிய 'லிஸிடஸ்' (*Lycidas*), ஷெல்லியின் 'அடொனிஸ்' (*Adonais*), டென்னிஸன் எழுதிய 'நினைவுச்சின்னம்' (*In Memoriam*), அர்னல்டின் 'தர்ஸிஸ்' (*Thyrsis*) போன்ற பாடல்கள் இதற்குச் சான்றுகளாகும்.

ஐரோப்பிய இலக்கிய மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் (Renaissance) மூன்று வகையான முல்லைப் பாடல்கள் இலக்கியத்தில் திறம்பட வளர்ந்தன.

(i) காதல் பாடல்கள்: சிட்னி (Sidney) எழுதிய காதல் கவிதை 'ஆர்க்கேடியா' (Arcadia); (ii) தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்கள்; (iii) நாடகங்கள்: ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய ஆட்டிடையக் காதல் பாட்டுகளும் நாடகமுமான 'விரும்பிய வண்ணமே' (*As You Like It*).

ஆங்கிலக் கவிதைகளில் இச்சொல் இற்றை நாளில் பரந்த அளவில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. சிக்கல் மிகுந்த நகர்ப்புற வாழ்க்கையினின்றும், எளிய நாட்டுப் புற வாழ்வினை வேறுபடுத்திக்காட்டும் எந்த இலக்கியக் கூற்றினையும் இப்பிரிவில் அடக்கலாம் என்பது வில்லியம் எம்ப்சனின் கருத்தாகும். வேறு சிலர், சாதாரண உலக வாழ்வை உதறி விட்டு, இயற்கையோடு இணைந்து தனிப்பட்ட ஓரிடத்தில் வாழ்வதைப்பற்றி எண்ணுகின்ற கவிதைகளையுங் கூட இப்பிரிவின் கீழ்க்கொண்டு வருகின்றனர். நிதரிசனமான சிக்கல் நிறைந்த இந்த உலகத்தைக் கவிஞன் ஒரு புதுக் கோணத்தில் இந்தக் கவிதைகளின் மூலம் பார்க்கின்றான்.

(காண்க **Elegy:** கையறு நிலைப் பாடல்)

1. W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (1906).
2. William Empson, *Some Versions of the Pastoral* (1950).
3. Andrew Young, *The Poet and the Landscape* (1962).
4. Eleanor T. Lincoln, (ed.), *Pastoral and Romance: Modern Essays in Criticism* (1969).

**PATHETIC FALLACY:** உயிர் குறிப்பேற்றம்

உலகின் உயிரற்ற பொருள்கள் மானுட உணர்வைப் பெற்றதாகச் சித்தரிப்பதற்கு 1856-ஆம் ஆண்டு ஜான் ரஸ்கின் என்பவரால் இச்சொல் உண்டு பண்ணப்பட்டது. போலியான உருவெளித் தோற்றங்கள், உணர்வுகள் ஆகியவற்றை இகழ்வதற்குத்தான் அவர் இச்சொல்லைப் பயன்படுத்தினர். ஆயினும் இற்றைக் காலத்தில் வருணனைப் பாடல்களில் (Descriptive Poems) பரவலான ஓர் இலக்கிய உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

1. John Ruskin, "Of the Pathetic Fallacy", *Modern Painters* III (1856).
2. Josephine Miles, *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century* (1942).

**PATHOS: உளநெகிழ்வு**
அன்பு, இரக்கம், பரிதாபம், சோகம் ஆகிய உணர்வுகளைத் தூண்டு கின்ற கூற்று, காட்சி ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவதற்கு இற்றை நாள் இலக்கியத்திறனாய்வில் இச் சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. எல்லை மீறிய உள்நெகிழ்வுக் காட்சிகள், படிப்போர், பார்ப்போர் ஆகியோரை உணர்ச்சி மயமாக்கத் தேவையில்லாமல் கண்ணீர் சிந்தி அழச் செய்யக்கூடும். அளவுக்கு மீறிய உணர்ச்சிக் காட்சிகளை யும், கூற்றுக்களையும், ஆங்கில இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களும் இலக்கியம் பயில்வோரும் இகழ்ச்சியுடன் நோக்குகின்றார்கள் என் பதை நாம் உணர்தல் வேண்டும்.

**PERIPETEIA: எதிர் நிலைமாற்றம்**
அரிஸ்டாட்டில் எழுதிய 'கவிதையியல்' (Poetics') என்ற நூற் கருத்தின்படி, நாடகத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட செயல்எதிர் நிலையாக உருவாகி, உடனடியாக வருகின்ற தலைகீழ்த்தன்மையே (reversal of situation), பெரிபெட்டையா அல்லது எதிர் நிலை மாற்றம் என்ப தாகும். இதற்குச் சான்றாக அரிஸ்டாட்டில் 'இடிபஸ் அரசன்' (*Oedipus the King*) என்ற நாடகத்தைக் குறிப்பிடுகிறார். இந்நாட கத்தில் இடிபஸ் மன்னனை மகிழ்ச்சிப்படுத்தவும் அவனுடைய அச்சத் தைப் போக்கவும் வருகின்ற ஒரு செய்தியாளன், இதற்குப் பதிலாக மன்னன் தன் தாயின் உடலுறவால் கலத்தலையும் தந்தையைக் கொல்லுதலுமான இரண்டு கொடுஞ் செயல்களை உணர்வதற்குக் காரணம் ஆகிறான்.
(காண்க **Anagnorisis:** அடையாள உணர்வு)
1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts* (1911).

**PERIPHRASIS: சுற்றிவளைத்துப் பேசுதல்**
மிகவும் சுருக்கமாக வெளிப்படுத்தக்கூடிய கருத்தை, சுற்றி வளைத் துப் பரந்துபட்ட சொற்களால் கூறுவது.

**PERSONA: தனிமையாளன்**
இற்றையக் காலத் திறனாய்வில் இச்சொல்லுக்குப் பல தரப்பட்ட விளக்கங்கள் கொடுக்கப்படுகின்றன. கிரேக்க நாடக அரங்குகளில் நடிகர்கள் பயன்படுத்தும் 'முகமூடி' என்ற பதத்துக்குரிய இலத்தீன் மொழிச் சொல்லிலிருந்து இது வந்தது. முகமூடியினுடைய தோற்

றம் பாத்திரத்தின் இயல்பைச் சித்தரிக்கும். இலக்கியத்தைப் படைக்கின்ற தனியொரு மனிதனுக்கும், அவன் படைத்த இலக்கியத்தில் நாம் காணுகின்ற 'ஆசிரியனு'க்கும் உள்ள வேறுபாட்டைச் சுட்டிக் காட்டுவதற்கு இச்சொல் பயன்படுகிறது. இலக்கியப் படைப்பில் ஒரு கதைத்தலைவனின் வரலாற்றை இரண்டு விதமாகக் கூறலாம்: (i) ஆசிரியரே கதைத் தலைவனின் வாழ்வினைப் பற்றிக் கூறுவது; (ii) கதைத்தலைவனே தன்னுடைய வாழ்வினைப் பற்றிக் கூறுவது. சான்று: வேதநாயகம் பிள்ளை எழுதிய 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்'. படிப்போர் நன்கு உணருமாறு இசைப் (lyric) பாடல்களிலும், கதைப்பாடல்களிலும், நாவல்களிலும் வருகின்ற 'நான்' என்பவனே அத்தனிமையாளன் ஆவான். 'கல்லிவரின் பிரயாணங்கள்', என்ற நூலில் தன்னுடைய வியத்தகு அநுபவங்களை நினைவுகூறும் கல்லிவரை இத்தனிமையாளனுக்கு ஒரு சான்றுகக் கூறலாம். நூலை எழுதுகின்ற படைப்பாளராகிய ஆசிரியரை விட, அந்நூலில் காணப்படுகின்ற அவர் படைக்கும் தனிமையாளர் ஒரு முழு உருவம் பெற்ற நுண்கலையாளர் என்பதை எண்ணித் தனிமையாளரை ஆசிரியனின்றும் வேறு படுத்திப் பார்ப்பது நூலைப் படிப்போரது முக்கியப் பணியாகும்.

1. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961).
2. Robert Scholes and Robert Kellog, *The Narrative* (1966).

## PERSONIFICATION: உயிரூட்டுதல்

மானுட இயல்புகளையும், செயல்களையும், உயிரற்ற பொருள்கள் மீதும் நுண் பொருட்கள் மீதும் ஏற்றிச் சொல்கின்ற ஓர் அணியாகும்.

## PICARESQUE NOVEL: போக்கிரி நாவல்

போக்கிரி என்ற பொருள்படும் 'பிகாரோ' என்ற மூலச் சொல் ஸ்பானிய மொழியிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது.

தீயவாழ்வும், இழிந்த குடிப்பிறப்பும் உடைய எத்தன், சமூகத்தை எதிர்த்துப் போராடுவதைப் பற்றிக் கூறுவனவே இவ்வகை நாவல்களாகும். வாழ்வில் உயர்ந்த நிலையில் இருப்போரை எப்படியோ சுரண்டிப் பிழைக்கின்ற அக் கொடியவன் சமூகத்தின் புல்லுருவி ஆவான்.

இப்பிரிவைச் சார்ந்த நாவல்கள் பொதுவாக அவனுடைய சுயசரிதையைப் போன்று அமைந்திருக்கும். அதில் அவன் பெற்ற இன்ப துன்பங்கள், அனுபவித்த தண்டனைகள், தில்லு முல்லுகள் ஆகிய அனைத்தும் கூறப்பட்டிருக்கும். பல்வேறு தொடர்பற்ற நிகழ்ச்சிகள் இணைக்கப்பட்டு அங்கதமாக அமைக்கப்படுகின்ற இந்நாவல்கள் இப்போக்கிரியை மையமாகக் கொண்டிருக்கும்.

இவைகளில் வருகின்ற வாழ்க்கையை ஒட்டிய நிகழ்ச்சிகள் யாவும் கீழ்த்தரமான மக்களிடமிருந்து எடுக்கப்படுவதால், இழிசினர் சுவையும், விரசமான போக்கும் இதில் காணப்படும். ஸ்பெயின் நாட்டில் பதினாறும் நூற்றாண்டில் முதன் முதலாக இது ஒரு இலக்கிய வகையாகத் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. அதன் பின்னரே மக்கள் பாராட்டுதற்குரிய பொழுது போக்காக ஐரோப்பாவிலும், இங்கிலாந்திலும் இத்தகைய நாவல்கள் பிற்காலத்தில் பரவின.

1. A. A. Parker, *Literature and the Delinquent: A Study of the Picaresque Novel* (1947).
2. Robert Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel* (1964).
3. R. W. R. Lewis, *Picaresque Saint* (1967).

## PLATONIC LOVE: பிளேட்டோனியக் காதல்

கிரேக்கப் பேரறிஞன் பிளேட்டோவின் 'ஸிம்போஸியம்' என்ற நூலிலிருந்து இக்காதல் பற்றி அறியப்படுகிறது. பிளேட்டானியக் காதல் என்பது மிகச் சிறந்த கற்பனைக் காதல். இக்காதலின் மை யக் கருத்து பிளேட்டோ தன்னுடைய சிந்தனைக் கட்டுரையில் பயன்படுத்தும் மாடிப்படி உருவகத்திலிருந்து பெறப்பட்டது. இது இலக்கியத்தில் முக்கியமானதாகக் கருதப்படும் ஒரு சொற்றொடர் ஆகும்.

மனித உடலின் அழகிற்காக நாம் காதலின் வயப்பட்டு விடக் கூடாது. ஆனால் தூய்மையான, தனிமையான, எளிமையான என்றும் மாறாத அழகுணர்வை அடைந்து அதில் நம் உள்ளம் இலயிக்கின்ற வரை உடல் அழகிலிருந்து உள்ளத்தின் அழகிற்குப் படிப்படியாகச் செல்ல வேண்டும். மனித ஆன்மா இந்த 'இலட்சிய அழகினின்றும் (ideal beauty) பிரிந்து (exile) நிற்கிறது. உடல், உலகம் ஆகியவற்றின் நிலையற்ற அழகு இந்த 'இலட்சிய அழகின் உருத்திரிவான (distorted) வெளித் தோற்றமாகும்.

பிளேட்டோவின் இக்கருத்திலிருந்து புதிய ஒரு தத்துவத்தைப் பிளேட்டோவின் பிற்காலத்திய பிரதம சீடரான பிளாட்டினஸ் (Plotinus) மற்றும் அவரைச் சார்ந்த புதிய பிளட்டானியர்கள் (Neo-Platonists) உண்டு பண்ணினர். அந்தத் தத்துவமானது ஐம்புலன்கள் மூலமாக நாம் உணருகின்ற உலகத்திலுள்ள உண்மை, நன்மை, அழகு ஆகியவை ஒளிக்கதிர் போல அனைத்திற்கும் மூலகாரணமான ஒரு மாசு மருவற்ற தத்துவத்திலிருந்து பிறந்ததாகும் என்பதே.

பிளேட்டோனிக் மற்றும் புதிய பிளேட்டோனிய ஆதாரங்களி லிருந்து மறுமலர்ச்சிக் காலத்திய கிறித்தவ சிந்தனையாளர்கள் ஒரு கொள்கையை உருவாக்கினர். அதாவது, உண்மையான

உடல் அழகு என்பது ஆன்மாவினுடைய தத்துவார்த்த அழகின் வெளிப்பாடு; அதுவும் ஒரே கடவுளின் அப்பழுக்கற்ற அழகிலிருந்து வெளிப்படுவதாகும் என்பதே.

மறுமலர்ச்சிக் காலம் மற்றும் எலிசபெத்துக் காலத்திய பாடல்களில் பிளேட்டோனியக் காதலன் மற்ற அழகான பெண்களையொத்து அவனுடைய காதலியிடம் இருக்கும் ஆன்மீக அழகைப் பாராட்டுகின்ற அடையாளமாகத் தான், தன் காதலியின் உடல் அழகைப் பாராட்டுகிறுன். பாலினக் கவர்ச்சியிலிருந்து கடவுளின் தெய்வீக அழகினை அடைவதற்குரிய ஓர் ஏணியின் முதற்படியாக அவளுடைய அழகை அக்காதலன் கருதுகிறுன். பிளேட்டோனியக் காதற் கருத்து ஷெல்லி போன்ற பிற்காலக் கவிஞர்களைக் கவர்ந்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

1. Plato, *Symposium*, and *Phaedrus*.
2. G. M. A. Grube, *Plato's Thought* (1935), Chapter 3.
3. Paul Shorey, *Platonism Ancient and Modern* (1938).
4. E. Cassirer, *The Platonic Renaissance in England* (1953).
5. R. C. Lodge, *Plato's Theory of Art* (1953).

**PLOT: கதைப் பின்னல்**

ஒரு நாடகத்தில் அல்லது நாவலில் வருகின்ற எளிமையான அல்லது சிக்கலான நிகழ்ச்சிகளின் பின்னலாகும். கதையில் ஒழுங்குபடுத்திப் புனைந்துரைக்கப்பட்ட பற்பல நிகழ்ச்சிகளின் கூட்டுச் சேர்க்கையாகவும் இதனைக் கொள்ளலாம். நாடகம் அல்லது பெருங்காப்பியத்தில் இது இன்றியமையாதது என்று 'கவிதையியல்' என்ற தனது நூலில் அரிஸ்டாட்டில் கூறுகிறுர். மேலும் அவர் கதையமைப்பை தொடக்கம், நடு, முடிவு என்ற மூன்று பகுதிகளாகப் பிரிக்கிறுர். இப்பகுதிகள் தருக்க ரீதியாகவும் கோவையாகவும் ஆசிரியரால் இணைக்கப்பட வேண்டும் என்றும் கூறுகிறுர். தொடக்கத்தில் வரும் போது அடுத்து வரும் நிகழ்ச்சிகளையும், நடுவில் வரும் போது அதற்கு முந்திய, பிந்திய நிகழ்ச்சிகளையும், இறுதியில் வரும் போது முந்திய நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் தொடர்புப்படுத்தி அமைக்க வேண்டும் என்கிறுர்.

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் (1400-1600) அரிஸ்டாட்டிலின் கருத்துக்கு இருந்த செல்வாக்கினுல், காலம், இடம், நிகழ்ச்சி ஆகியவற்றில் வழுவில்லாத கதையமைப்பு பெரிதும் வற்புறுத்தப்பட்டது. நிகழ்ச்சிக்குரிய காலவரையறை 24 மணி நேரத்துக்கு மேல் அதிகமாகக் கூடாது; நிகழ்ச்சிகளும் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்துக்குள் தான் நடைபெற வேண்டும்; கதைப்பின்னல் அமைப்பு, துணைக்கதைப் பின்னல் அமைப்பு (sub-plot) இன்றி, ஒரு முழுமை பெற்றதாகவே இருத்தல் வேண்டும்.

அரிஸ்டாட்டில் கூறிய கதைப் பின்னலைத் தவிர பல்வேறு வகை யான கதையமைப்புகளும் கீழ்க்கண்டவாறு காலந்தோறும் பயிலப் பட்டன.

(i) ஒருவகையான கதையமைப்பு ஒரு முக்கிய பாத்திரத்தை மையமாகக் கொண்டுவரும். இந்தப் பாத்திரத்திற்கு நேர் எதி ராக இன்னொரு வலிமையான பாத்திரமும் படைக்கப்படுகிறது. இவர் தமக்குள் வரும் தொடர்பு மோதல் (conflict) மூலமாகத் தான். சான்றாக, ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஹாம்லெட்' நாடகத்தில் ஹாம்லெட்டுக்கு எதிரி அவனுடைய தந்தையைக் கொன்ற கிளா டியஸ் அரசன்.

(ii) மனத்திடமற்ற ஒரு மனிதனின் அல்லது மனிதர்கள் மீது வெற்றி பெறுவதற்கு ஒரு பாத்திரம் திட்டம் வகுத்தால், அது சூழ்ச்சிக் (intrigue) கதைப்பின்னல் எனப்படும். ஷேக்ஸ்பியரின் ஒதெல்லோவிற்கு எதிராக இயாகோ சதித்திட்டம் வகுப்பது இதற்குச் சான்று.

(iii) சில சமயங்களில் கதைப்பின்னலின் வளர்ச்சி படிப்போர் அல்லது அவையோரிடம் ஓர் ஆர்வத்தைத் தூண்டும். ஏதாவது ஒன்றினை எதிர்பார்க்கச் செய்யும். அவையோரும் நாவல் அல்லது நாடகத்தில் வருகின்ற நல்லியல்பு வாய்ந்த பாத்திரங்களோடு தங்களை இணைத்துப் பார்ப்பதோடன்றி, அடுத்து அப்பாத்திரங் களுக்கு என்ன நிகழும் என்று ஆவலுடன் எதிர்பார்ப்பர். இதற் கேற்ற முறையில் அமைவது தான் 'ஆர்வநிலையைத் தூண்டும்' (suspense) கதையமைப்பாகும். நிகழ்கின்ற செயல்கள் எதிர் பார்த்தவற்றிற்கு மாறானதாக இருந்தால் அது வியப்புச் சார்ந்த (surprise) கதையமைப்பாகும். உள்ளத்தை ஈர்க்கும் ஒரு சிறந்த கதையமைப்பில் வியப்பும், ஆவலும் நாடகாசிரியனின் திறமை யினால் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு ஏற்படுத்தப்படும்.

(iv) 'செயல்களின் கதையமைப்பு' (plot of incidents) என்பது அரிஸ்டாட்டிலால் பரிந்துரை செய்யப்பட்டதாகும். ஒருங்கிணைக் கப்பட்ட இக்கதையமைப்பில், நமது நம்பிக்கைக்கு குந்தகமின்றி, நிகழ்ச்சிகள் இயல்பாகவே ஒன்றின்பின் ஒன்றாகத் தொடர் கின்றன.

(v) அரிஸ்டாட்டில் கூறிய கதைப்பின்னலில் வருகிற 'வெளி ஒருமைப்பாட்டை' (structural unity) எலிசபெத் காலத்தில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களில் உள்ள இரட்டைக் கதை அமைப்பு களில் காணலாம். நாடகத்தில் துணைக் கதை அமைப்பும் சேர்க் கப்படும் போது, அது தலைமைக் கதையமைப்பின் குறிக்கோளை மேலும் சிறப்படையச் செய்கிறது. இந்த இரட்டைக் கதை அமைப்பினை உண்டாக்குவதில் ஷேக்ஸ்பியர் கைதேர்ந்தவராக இருந்தார்.

ஜெர்மானியத் திறனாய்வாளர் ப்ரேடக் (Freytag) என்பார் தமது 'நாடக உத்திகள்' (*Techniques of Drama*) என்ற நூலில் ஐந்து அங்க நாடகங்களின் கதையமைப்பு, ஏற்றம், உச்சி, இறங்கு நிலை ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய ஒரு மோட்டுருவம் (pyramid) போன்ற அமைப்பைக் கொண்டதாகும் என்கிறார்.

1960 இன் தொடக்கத்திலிருந்து சில நூல்கள் பாரம்பரியக் கதை அமைப்பினைக் கைவிட்டு தொடர்பில்லாத நிகழ்ச்சிகள், எண்ணங்கள், உரையாடல்கள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டன. இந்நூல்களின் ஒருமைப்பாடு பாத்திரத்தையோ அல்லது நடையையோ அல்லது மனப்போக்கையோ அல்லது ஆசிரியரின் எண்ணத்தையோ சார்ந்தது. கதை அமைப்பைச் சார்ந்ததன்று.

(காண்க **Unities: ஒருமைகள்**)

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1911).
2. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927).
3. Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (1928).
4. R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*". *Critics and Criticism: Ancient and Modern* (1952).
5. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961).

## POETASTER: அரைகுறைக் கவிஞர்

வெறுஞ் சொல்லை மட்டுமடுக்கிச் சாரமில்லாத கவிதைகளை எழுதுபவர்.

## POETIC DICTION: கவிதை மொழி

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் தங்கள் கவிதை மொழியினைப் பேச்சு வழக்கினின்றும் வேறுபடுத்தியிருக்கின்றனர். தற்கால இலக்கிய வழக்கில் அத்தகைய கவிதை மொழியினைக் குறிப்பிடுவதற்கு இச்சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அந்தக் கவிதை மொழி வழக்கிழந்த சொற்கள், இலத்தீன் மொழியைத் தழுவிய ஆங்கிலச் சொற்கள் ஆகியவற்றோடு சுற்றிவளைத்துப் பேசும் தன்மையுங் கொண்டது.

1. Thomes Quayle, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth-Century Verse* (1924).
2. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language* (1934; 2nd ed. 1961).

## POETIC JUSTICE: இலக்கிய நீதி

இலக்கியத்தில் நல்லோர் பாராட்டப்பட்டு, தீயோர் தண்டிக்கப்படுகின்ற செயல்களைக் குறிப்பிடுவதற்கு இச்சொல்லை பதினெட்

டாம் நூற்றுண்டு இலக்கியத்திறனுய்வாளர், தாமஸ் ரைமர் (Thomes Rymer) பயன்படுத்திஞர். எழுத்தாளர்கள் தாங்கள் படைக்கும் பாத்திரங்களுக்குப் பாராட்டுகளையும், கண்டனங்களை யும் தகுதி பார்த்துக் கவனமுடன் வழங்க வேண்டும். அப்போது தான் நல்லவர்கள் தொடர்ந்து நல்லன செய்யவும், கயவர்கள் தீய செயல்களைத் தவிர்க்கவும் ஏதுவாக இருக்கும் என்று ரைமர் போன்ற இலக்கிய வாதிகள் கூறுகின்றனர். ரைமர் காலத்துக்குப் பிறகு வருகின்ற தலைசிறந்த இலக்கிய வாதிகளில் வெகு சிலரே இந்த இலக்கிய நீதிக் கோட்பாட்டைப் பொருத்தமெனக் கொள் கின்றனர். ஏனெனில் இந்த நீதி நடைமுறை உலகத்திற்குப் பொருந்தி வருவதில்லை. அஃதோடு, நெறி தவறிய செயலுக்கேற்ற வாறு சோகத்திற்கும் இன்னலுக்கும் உட்படுத்தப்பட வேண்டிய காவியத் தலைவனை, அதினின்றும் இந்த இலக்கிய நீதி தடுத்து விடுகின்றது.

1. Curt A. Zimansky, (ed.), Introduction to *The Critical Works of Thomas Rymer* (1956).

## POETIC LICENCE: கவியுரிமை

ஒரு மொழியின் இலக்கணம், சொல்லமைப்பு, வழக்கிழந்த சொற்களைப் பயன்படுத்துதல் ஆகியவற்றில் ஒரு கவிஞன் எடுத்துக்கொள்ளும் உரிமையினை (liberties) இச்சொல் குறிப்பிடும். அந்தந்தக் கால நடை முறைக்கேற்ப அந்த உரிமையின் அளவும் வகையும் வேறுபடுகின்றன. வெளியிடப்படும் நூலின் வெற்றியில் அந்த உரிமையின் நியாயம் அடங்கியுள்ளது.

புராணம், நாவல், பாவகை உள்ளிட்ட இலக்கிய நடை, உரை யாடல் திறன் ஆகியவற்றிலும் கவிஞன் வரம்பு மீறுவதைக் குறிப் பிடுவதற்குப் பரந்து பட்ட அளவில் 'கவியுரிமை' என்ற இச்சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இக்கவியுரிமையின் ஒரு குறிப்பிட்ட வகை தான் 'காலவழு' (anachronism) என்பதாகும்.

(காண்க: **Anachronism: காலவழு**)

## POLEMIC: விவாதத்துக்குரிய நூல்

சர்ச்சைக்குரிய ஒரு செய்தியைப் பற்றித் தனிப்பட்ட எழுத்தாள ரின் கருத்தினை தடை விடைகளால் வெளிப்படுத்தும் ஒரு சிறு நூல். பத்திரிகைச் சுதந்திரத்தைப் பற்றி ஜான் மில்டன் எழுதிய 'அரியோபஜிட்டிகா' (*Areopagitica*, 1644) என்ற சிறிய உரை நடை நூல் இவ்வகையினைச் சார்ந்ததாகும்.

## POTBOILER: போலி நூல்

நூலாசிரியர் பொருள் ஈட்டுகின்ற ஒரே நோக்கத்தோடு எழுது

கின்ற ஓர் இலக்கியப் படைப்பாகும். எனவே இதன் இலக்கிய நயமும் தரக்குறைவானதாகும்.

**PRIMITIVSM: பழைமைக் கண்ணோட்டம்**

வரலாற்றுக்கு முந்திய காலத்தை யொட்டிய மனித வளர்ச்சியின் ஒருபடி நிலையைப் (stage) புகழ்வதும், போலியாகப் பயன் படுத்துவதும், பழைமைக் கண்ணோட்டமாகும். தொன்மையான, மாசுமறுவற்ற வாழ்வினை நினைவில் இருத்திக் கொள்வதும், அது பற்றிய புனைக் கதையினை தோற்றுவிப்பதும் ஒவ்வொரு காலத்தி லும் இருந்திருக்கிறது. விவிலிய நூல் இழந்த சுவர்க்கத்தை முன் வைத்துத் தொடங்குகிறது. அதே போன்று மறைந்துபோன மாவீரர்களைப் புகழ்வதில் தொடங்குவது கிரேக்க காவியங்களில் தொன்மையானதான 'இலியட்' (*Iliad*) என்ற மாகாவியம்.

இந்தப் பழமைக் கண்ணோட்டத்தையொட்டி இலக்கியங்களை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

(i) காலத்தை யொட்டிய பழைமைக் கண்ணோட்டம் அல்லது இறந்தகால ஈர்ப்பு. மனிதன் இயற்கையாகவும், எளிமையாகவும், இயல்பாகவும் வாழ்ந்த, மிகப் பழங்காலத்தில்தான், மானுட வாழ்வில் சீரும் சிறப்பும் இருந்தது என்ற இலட்சிய எண்ணத்தில் இக்கண்ணோட்டம் வளரும்.

(ii) கலாச்சாரப் பழைமைக் கண்ணோட்டம் மானுட கலாச் சாரம், அதனுடைய குணங்கள் (values) ஆகியவற்றில் எதன் மீதாவது செயற்கையை ஒதுக்கி இயற்கையை விரும்புதல். சிக்கல் நிறைந்ததும், செயற்கையானதுமான நாகரிக சமுதாயத்தில் வாழும் மக்களின் வாழ்க்கைநிலை, செயல் முறைகள் பயன்கள் (products) ஆகியவற்றைவிட பண்டைக் காலத்திய பாமர மக்களின் இயற்கையான வாழ்க்கைத் தரம், செயல்கள், பயன்கள் ஆகியவையே சிறந்தனவென்று கருதுவது. இந்த உணர்வுதான் 18-ஆம் நூற்றாண்டில் பிரெஞ்சு சிந்தனையாளர் ரூஸோவும் (Rousseau) மற்றவர்களும் காட்டுமிராண்டியை உயர்ந்த மனித னென்று போற்றத் துவங்கியதற்குக் காரணமாகும்.

(iii) உள்ளீட்டுப் (internal) பழைமைக் கண்ணோட்டம். நாட் டுப்புற மக்களையும் அறிவிலிப் பையனையும் (Idiot Boy) புகழ்ந் துரைக்கும் வேர்ட்ஸ்வொர்த் (Wordsworth) போன்று, குழந் தைமை (childlike) குழந்தை ஆகியவற்றைப் பாராட்டுவதாகும். உள்ளத்துள் ஒடுங்கியிருக்கும் உணர்வுகள் தன்னிச்சையாய்ப் பீறிட் டெழுவதே கவிதை என்பதும், ஒரு படிப்பாளியின் மூளையைவிட, ஒரு பட்டிக்காட்டானின் உள்ளம் வளமானது என்ற கருத்தும் இக்கண்ணோட்டத்தைச் சார்ந்ததாகும்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் ரஃபேலிய இயக்கம்

(Pre-Raphaelite Movement), மற்றும் ஆப்பிரிக்க நீக்ரோக் கலையின் தற்காலக் கோட்பாடு (cult) ஆகியவற்றில் இம்மூன்று பிரிவுகளும் இணைந்தே காணப்படுகின்றன.

தன்னிச்சையான இலக்கிய வளர்ச்சி, பாரம்பரிய கட்டுக்குள் தேங்கிவிடாமல் தடுப்பதோடு இப்பழமைக் கண்ணோட்டத்துவம் இலக்கியத்தில் ஒரு புத்துயிரளிக்கும் உணர்வாகவும் செயல்படுகிறது.

**PROBLEM PLAYS: சிக்கல் நாடகங்கள்**

இது நார்வே நாட்டு நாடகாசிரியர் ஹென்ரிக் இப்சனால் (Henrik Ibsen) பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் இறுதிக் காலத்தே பிரபலப்படுத்தப்பட்ட நாடக வகையாகும். இச்சிக்கல் நாடகத்தின் நாயகன் நாடகத்தில் இருக்கின்ற சூழ்நிலையானது சம காலத்திய சமூகத்தின் இன்றியமையாத பிரச்சினையைப் பிரதிபலிக்கும். ஒரு நாடகாசிரியனின் எண்ணங்களைப் பிரதிபலிக்கும் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் மூலமாகவோ, நாடகத்தின் அமைப்பில் ஒரு திருப்பத்தை உண்டு பண்ணியோ நாடகாசிரியன் அந்தப் பிரச்சினைக்குத் தீர்ப்பு காணுகிறான். ஆனால் அந்தத் தீர்வு மக்கள் ஏற்கும் முடிவுக்கு நேர் மாறாக இருக்கும். மத்தியதரக் குடும்பங்களில் மணமான பெண்டிருக்குப் போதிய உரிமை அளிக்கப்படவில்லை என்று பிரச்சினையை இப்சன் 'பொம்மையின் வீடு' (*A Doll's House* 1879) என்ற நாடகத்தில் எழுப்புகிறார். முடிவில் நாயகி தன் கணவனையும் மக்களையும் துறந்து வெளியேறுகிறாள். பெர்னாட்ஷா எழுதிய 'வாரன் அம்மையாரின் தொழில்' (*Mrs. Warren's Profession*) என்ற நாடகம் விபச்சாரப் பிரச்சினையைப் பற்றியது. சிக்கல் நாடகம் சில சமயங்களில் 'ஆராய்ச்சி நாடகம்' (Thesis Play) என்றும் அழைக்கப்படும்.

சிக்கல் நாடகத்தின் ஒரு உட்பிரிவு விவாத நாடகமாகும் (Discussion Play) இதில் நாடகத்தில் வரும் சிக்கல், நாடகக் கதையமைப்பின் ஒரு பகுதி ஆகாமல், பெர்னாட்ஷாவின் 'மனிதனும் பெருமனிதனும்' (*Man and Superman* 1903) என்ற நாடகத்தில் வருவது போன்று ஒரு விவாதத்துக்குரிய பொருளாக இருக்கிறது.

1. George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (1891).
2. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (1969).

**PROLEPSIS: வருமுன் குறிப்பு**

எதிர்பார்க்கப்படுகின்ற நிகழ்ச்சி முன்னமேயே நிகழ்ந்து முடிந்ததைப் போன்று குறிப்பிடப்படும் அணியாகும்.

ஹாம்லெட் காயமுற்று உயிருடன் கிடக்கும் போது அவனு

டைய நண்பனிடம் ''ஹொராஷியோ, நான் இறந்து விட்டேன்,'' என்று கூறுவது இதற்கு ஒரு சான்ருகும்.

**PROLETARIAN NOVEL:** உழைப்போர் நாவல்
(காண்க: **Thesis Novel:** தர்க்க நாவல்)

**PROLOGUE:** அறிமுகம்
ஒரு பெரிய இலக்கியப் படைப்பின் தொடக்கப் பகுதியாகும். அதனுடைய பணி பலவாருக அமையலாம். சான்ருக, சாஸரின் 'கான்டர்பரிக் கதைகள்' (*Canterbury Tales*) களில் வரும் அறிமுகப்பகுதி, அதற்குப் பின்னர் வரும் பல கதைகள் அவற்றின் நிகழ்ச்சிகளுக்கு அடிகோலுகின்றது. பதினேழு, பதினெட்டாம் நூற்ருண்டின் பற்பல நாடகங்களில், செய்யுள் வடிவில் எழுதப் பட்ட இந்த அறிமுகப் பகுதி நீதி நெறியினைச் சொல்லுகிறது அல்லது நாடகக் கதையின் உட்கருவினையும் (theme) நாடக மாந்தரின் செயல் திறனையும் கோடிட்டுக் காட்டுகிறது.

**PROSE POEM:** உரை நடைக்கவிதை
உரைநடையாகவே எழுதப்பட்டிருந்தாலும் கவிதையின் எதுகை, மோனை, ஓசைநயம் போன்ற சிற்சில தன்மைகளை உள்ளடக்கிய தாகும். குறிப்பிட்ட ஓர் இலக்கிய வகையாக பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டில் இது தோற்றமெடுத்தது. இருபதாம் நூற்ருண்டின் கவிஞர் சிலர் உரைநடைக்கவிதை எழுதியுள்ளனர். அவர்களுள் அமெரிக்கப் பெண் கவிஞர், அமி லொவல் (Amy Lowell) குறிப் பிடத் தகுந்தவராவர்.
(காண்க: **Free Verse:** புதுக்கவிதை)

**PROTAGONIST:** தலைமை நாயகன்
நேரடியாக இந்தக் கிரேக்கச் சொல்லிற்கு 'முதல் நடிகர்' என் பதே பொருளாகும். கிரேக்க நாடகத்தின் ஆரம்ப காலத்தில் நாடகப் பாத்திரங்களுக்குப் பதிலாக கோரசும் (chorus) அக் கோரஸின் தலைவரும் மட்டுமிருந்து, ஆடிப்பாடி நடித்ததாகக் கருதப்படுகிறது.

சற்று அதிகமான உரையாடலும், நடிப்பும் புகுத்தப்பட்ட போது 'முதல் நடிகர்' சேர்க்கப்பட்டார். சற்றுப் பிற்காலத்தே இரண்டாவது நடிகரும், மூன்ருவது நடிகரும் புகுத்தப்பட்டனர். பாரம்பரியமாகவே கிரேக்க நாடகத்தில் இந்த மூன்று நடிகர்கள் மட்டுமேயிருந்தனர். முதல் நடிகர் தலைமை நாயகனுகும் போது, இரண்டாவது நடிகர் முதலாமவருக்கு எதிரியாகிவிடுகிருர்.

இச்சொல், இற்றைக்காலங்களில் நாடகங்களிலோ, கதைகளிலோ வரும் மிக முக்கியமான பாத்திரத்தைக் குறிப்பிடும்.
(*காண்க:* **Antagonist:** எதிரி)

**PROTHALAMION:** திருமணப்பாடல்
திருமணம் ஒன்றினைப் பற்றிய பாடலாகும். பதினாறும் நூற்றாண்டுக் கவிஞரான எட்மண்ட் ஸ்பென்சர் என்பவரால் இச் சொல் தோற்றுவிக்கப்பட்டதாகும். அவருடைய கவிதைகளில் ஒன்று இப்பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது.
(*காண்க;* **Epithalamion:** திருமணக்கவிதை)

**PROVERB:** பழமொழி
பழமொழி என்பது வழக்காற்றில் இருக்கும் சொற்றொடர் (popular saying). பொதுவாக இது கருத்து, அல்லது அறிவுரையாக அமைந்திருக்கும். சாலமன் (Solomon) என்ற அறிவு சான்ற மன்னனும், மற்றையோரும் கூறியதாகக் கருதப்படும் விவிலிய பழமொழிகளைப் போன்று, இவற்றைத் தனிப்பட்டோர் தான் உருவாக்கினர் என்று சொன்னாலும் பெரும்பாலான பழமொழிகள் ஆசிரியர் பெயரின்றி நெடுங்காலமாக மக்களிடையே வழங்கி வருவனவாகும். அந்தக் காலத்திய வாழ்க்கைக் கண்ணோட்டத்தை வெளிப்படுத்துவனவாக இவை அமைந்துள்ளதால், இவை மிகவும் முக்கியமானவையாகும்.

**PSALM:** தோத்திரப்பாடல்
இச்சொல் பொதுவாக இறைவனைப் புகழ்வதாகும். சான்றாக, விவிலிய நூலின் பழைய ஏற்பாட்டில் வருகின்ற தோத்திரப் பாடல் தொகுப்பு யூதர்களின் இரண்டாவது அரசனான டேவிட் (David) என்பவரால் இயற்றியதாகக் கருதப்படுகிறது.

**PSEUDO-STATEMENT:** போலிக் கூற்று
விஞ்ஞான உண்மையினின்றும் கவிதா உண்மையினை வேறுபடுத்துவதற்கு இச்சொல் முதன் முதலில் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸால் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. கூற்று என்பதிலிருந்து அவர் போலிக் கூற்றை வேறுபடுத்தினார். விஞ்ஞான ரீதியாக ஒத்துப் பார்க்கக்கூடிய ஒரு கருத்தே கூற்று (statement) என்பதாகும். ஆனால், போலிக் கூற்று என்பது கவிதையில் வருவது. ஆதலால், வாழ்க்கை உண்மையோடு ஒத்துப் பார்க்கக் கூடியது அல்ல; தத்துவார்த்த ரீதியாகவும் அந்த உண்மையை விளங்க வைக்க முடியாது.

படிப்போரின் உணர்ச்சிகளையும், கருத்துக்களையும் ஒழுங்கு படுத்தவும், வரிசைப்படுத்தவும், இது உதவுகிறது. கவிதை என்பது

போலிக் கூற்று என்ற கருத்தைப் பிற்காலத்தே ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் விட்டுவிட்டார். தற்போது ஏனைய இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களை யொட்டி, மற்ற கலைகளில் காணப்படாத ஒரு தனிப்பட்ட உண் மையினைக் கவிதை கூறுகிறது என்று நம்புகிறார்.

**PSYCHIC DISTANCE: உள்ளத்து இடைவெளி**
(*காண்க:* **Aesthetic Distance: அழகுணர்ச்சியின் இடைவெளி**)

**PSYCHOLOGICAL NOVEL: உளவியல் நாவல்**
இவ்வகை நாவல், அதனுடைய கதைக்கூறினை (plot) ஒட்டிய புற நிகழ்ச்சிகளைவிட, அதில் வரும் பாத்திரங்களின் உள்ளுணர்ச்சி, சிந்தனை ஆகியவற்றை அடித்தளமாகக் கொண்டதாகும்.

கடந்த காலத்தில் பெரிய நாவலாசிரியர்கள் தாங்கள் உரு வாக்க எண்ணிய பாத்திரங்களை உளவியல் முறைப்படிப் படைத் தார்கள். ஆயினும், உளவியல் தத்துவத்தை உண்டாக்கிய ஃப்ராய்டு (Freud) ஆட்லர் (Adler) யூங் (Jung) ஆகிய அறிஞர் களின் ஆராய்ச்சிகள் தற்கால எழுத்தாளர்களைப் பெரிதும் மாற்றி யுள்ளன. கதாபாத்திரங்களை வழக்கம்போல் ஒழுக்க ரீதியாக ஆராய்வதை விட்டு விட்டு, அவர்களின் உள்ளத்தில் எழும் எண் ணங்கள் அவர்களின் செயல்களை எவ்வாறு பாதிக்கின்றன என்ற கருத்துக்கு இன்றைய நாவல்களில் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப் படுகிறது.

உளவியல் நாவல் என்கிற தொடர், நாவலின் அமைப்பு அல் லது உத்தியைவிட அதன் உள்ளடக்கத்தைத்தான் குறிக்கிறது. செயல்களைவிட பாத்திரங்களின் குறிக்கோளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதப்படும் எந்த நாவலையும் இச்சொல் குறிக்கும்.
Leon Edel, *The Modern Psychological Novel* (rev. ed., 1964).

**PUN: சிலேடை**
சாதாரண இலக்கியத் துணுக்காகக் கருதப்படுகின்ற இச்சிலேடை, சொல் அலங்கார வரிசையில், மிகப் பழைமையானதாகும். இது மூன்று வகைப்படும்.

(i) இரு பொருள் தருகின்ற ஒரு சொல்;
(ii) உச்சரிப்பினாலும், எழுத்தினாலும் வேறுபட்டு ஆனால் ஒரே பொருளைத் தருகின்ற சொற்கள்.
(iii) உச்சரிப்பிலும், எழுத்திலும் ஒன்றுபட்டு ஆனால் பொருளி னால் வேறுபட்ட இரண்டு சொற்கள்.

நகைச்சுவையில் சிறப்புடையதாக இது கருதப்படாவிட்டாலும்,

ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற தலை சிறந்த நாடகாசிரியர்கள் இதனைப் பெரிதும் கருத்துச் செறிவுபட பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

**PURPLE PATCH: தனிவண்ணப்பகுதி**

தன்னைச் சுற்றியுள்ள உரைநடைப் பகுதியினின்றும், தனித்து நிற்கின்ற வருணனை, மிகுதியான ஓர் அங்கமாகும். ஆயினும், நூலாசிரியரிடத்துள்ள சுவையின்மையை உணர வைப்பதோடு இச்சொல் தொடர்ந்து இழிவாகவே பயன்படுத்தப்படுகிறது.

**REFERENTIAL LANGUAGE: உய்த்தறி மொழி**
(*காண்க:* **Emotive Language: உணர்ந்தறி மொழி**)

**REFRAIN: பல்லவி**

செய்யுளின் இடை–இடையே திரும்ப வரக்கூடிய ஓரிரு வரிகள். பொதுவாக இது ஒவ்வொரு பாவின் இறுதியிலும் வரும். செய்யுளின் யாப்பு அமைப்பையும் ஓசையையும் தவிர பல்லவி பலவகையில் பயன்படுகிறது. பொருளற்ற அடியாகவோ அல்லது தொடர் பற்ற சொற்றொடராகவோ (irrelevant phrase) அது இருக்கக் கூடும். சில சமயங்களில் பல்லவியின் பொருள் சிற்சில சொல் மாறுதல்களுடன், செய்யுளின் பொருளோடு இணைத்து வளர்ந்து வரும். பாவின் ஓசை (tone) மாறும் போது இது வஞ்சப்புகழ்ச்சி (ironic commentary) யாகவும் மாறக்கூடும்.

**RENAISSANCE: மறுமலர்ச்சி**

இச்சொல் மறுபிறவி என்று பொருள்படும். ஐரோப்பிய வரலாற்றின் ஒரு காலப்பகுதிக்கு இப்பெயர் வழங்கப்படுகிறது. அதாவது இது இடைக்காலத்தை அடுத்து இத்தாலியில் 14-ஆவது நூற்றுண்டில் ஆரம்பமாகி 15, 16வது நூற்றுண்டுகளில் மேற்கு ஐரோப்பாவில் நிலவியது. இக்காலத்தில் ஓவியம், சிற்பம், கட்டடக்கலை, இலக்கியம் ஆகிய கலைகள் மிக்க மேன்மை பெற்று எக் காலத்திலும் எந்த நாகரிகமும் அடைந்திராத உயர்வை அடைந்தன. இது தாமதமாக 16ஆவது நூற்றுண்டில்தான் இங்கிலாந்தில் தோன்றி, முதலாம் எலிசபெத்து இராணிக்குப் பின் அரியணை ஏறிய முதலாம் ஜேம்ஸ் காலம் வரை மலர்ந்து நின்றது.

மறுமலர்ச்சி என்னும் சொல்லின் பொருளை வரையறுப்பது கடினமாயினும் இருண்ட காலத்தின் சாம்பலில் இருந்து புதிய உலகம் பிறந்ததாகச் சாற்றப்படுகிறது. (i) புதிய கல்வி முறை (New Learning): அநேக கிரேக்கக் கையெழுத்துப் பிரதிகளின் கண்டு பிடிப்பால் மறுமலர்ச்சிக் காலக் கற்றோர் பலரும் கிரேக்க மொழி அறிவை ஊக்கினர். எண்ணக் குவியலின் பெருக்கம், பல

கருப்பொருட்கள் (materials), இலக்கிய வகைகள் இலக்கிய நடை முதலியன மறுமலர்ச்சி இலக்கிய ஆசிரியர்களுக்குக் கிடைத்தன. (ii) புதிய மதம் (New Religion): மார்டின் லூதரால் (*1483–1546*) நடத்தப்பட்ட சீர்த்திருத்தம் (Reformation) ரோமன் கத்தோலிக்க கிருத்துவ மதத்தினின்று ப்ராடஸ்டண்ட் மதத்தைத் தோன்றுவித்தது. இப்புதிய மதம், திருக்கோயில் (Church) மனிதனுக்கும் இறைவனுக்கும் இடையில் நிற்காது தனி மனிதனின், ஆத்மப் போராட்ட அனுபவத்தையே சார்ந்து நிற்பதாகும். (iii) புதிய உலகம் (The New World): கொலம்பஸ் அமெரிக்காவைக் கண்டு பிடித்ததும் மற்றும் பலர் பல புதிய வழி களையும் இடங்களையும் கண்டுபிடித்ததும் இலக்கியக் கற்பனைக்குத் தூண்டுகோலாக நின்று பல்வகைக்கருப் பொருட்களை வழங்கியது. (iv) புதிய அண்டம் (The New Cosmos): இடைக்கால (mediaeval) வான ஆராய்ச்சியாளர், கிரேக்கரான டாலமி (Ptolemy) யையும், கிறிஸ்துவ மதத்தையும், பின்பற்றி மனிதனையும், இப்புவியையும் இவ்வண்டத்தின் மையப் பொருளாகக் கருதினர். போலந்து வான ஆராய்ச்சியாளர் கோபர்னிகஸ் சூரியனே அண்டத்தின் மைய மென்றும் பூமியும் மற்ற கிரகங்களும் அதைச் சுற்றி வருகின்றன என்றும் கண்டுபிடித்தார். இக்கண்டுபிடிப்பால் விஞ்ஞான, தத்துவ அறிவு பெரிதும் விரிவடைந்தது. சில நவீன வரலாற்றுசிரியர்கள் மறுமலர்ச்சி என்று ஒன்று இருந்ததையே மறுக்கின்றனர். அவர் கட்கு, மறுமலர்ச்சி என்பது வரலாற்று வசதிக்காக ஏற்படுத்திக் கொள்ளப்பட்ட ஒரு பிரிவே ஆகும்.


1. T. Cox, *The Reniassance in Europe* (1933).
2. C. S. Boldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice* (1939).
3. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renaissance* (1947).
4. Marjorie Nicolson, *Science and Imagination* (1956)
5. Douglas Bush *English Literature in the Earlier 17th Century*, 1600–1600 (2nd ed., 1962).
6. ———, *Profaces to Renaissance Literature* 1965).
7. F. M. Schweitzer and H. E. Wedeck, *Dictionary of the Reniassance* (1967).


**REPETITION: கூறியது கூறல்**

கூறியது கூறல் என்பது ஓர் அடிப்படைக் கலைக் கோட்பாடு. பல் வகை மாறுபாடுகளுடன் கூடிய ஒரு கலைப் படைப்பில் பன்மை யில் ஒருமை (unity with variety) என்னும் கருத்தை இது உறுதிப்படுத்துகிறது. கவிதையில் இது ஒரே விதமான ஒலி வகை களாகச் செய்யுளடி, எதுகை மோனை முதலியவற்றில் அமையும்.

கூறியது கூறலே பின்வரும் வகைகளில் பொதுவாகக் காணக்கிடக்கும்: (i) ஒரு சொல் மறுபடி மறுபடி வருதல்; (ii) சொற்களின் ஆரம்பத்தில் (பகுதியில்) ஒரே மாதிரி ஒலி அமைதல்; (iii) ஒரே மாதிரி ஒலிக்கும் சீர்களைக் கொண்ட பல சொற்கள்; (iv) ஒரே சொல்லை அல்லது சில சொற்களை ஒரே வரியின் முதல், இடை, கடை நிலைகளில் திரும்பத் திரும்பப் பயன்படுத்தல் முதலியன. சொல்லொலி பின் வரல் எவ்வகைத்தாயினும், ஒரு விதக் கட்டுக்கோப்பை அது உண்டாக்கும். தற்கால உரை நடையில் இவ்வுத்தி செழித்து நிற்கிறது.

**RESOLUTION: சிக்கல் அவிழ்ப்பு**

ஒரு நாவல் அல்லது நாடகத்தின் கதை அமைப்பில் ஏற்பட்ட சிக்கல்களை அவிழ்ப்பது.

**RESTORATION COMEDY: முடியாட்சி மீட்சிகால இன்பியல் நாடகம்**

1660 இல் முடியாட்சி மீண்டதிலிருந்து பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் முற்பகுதி வரையில் எழுதப்பட்டு வந்த ஆங்கில இன்பியல் நாடகம், இவ்வகை நாடகங்கள் சிந்திக்க வைக்கும் நகைச்சுவையோடும் (witty) எப்போதும் காம சிந்தனையைக் கொண்டதாகவும் இருக்கும். அக்காலத்தில் ஒழுக்கக் குறைபாடுடன் விளங்கிய பிரபுத்துவ உலகினைப் பின்னணியாகக் கொண்டு ஒரு சாமர்த்தியமான பணக்காரப் பெண்ணுக்கும் நகரத்தில் வாழும் ஓர் அயோக்கியனுக்கும் (rake) ஏற்படும் காதல், திருமணம் முதலியவற்றைச் சித்தரிக்கும். முதுமை, கற்பிழந்த மனைவி, பட்டிக்காட்டுப் பழக்க வழக்கம் (rustic behaviour), சாதுர்ய உயர்குடி மக்களின் அழகிய பழக்க வழக்கங்களை வீணே கடைப்பிடிக்க முயலும் மனிதர்கள், முதியவர்கள் பால் ஏற்படும் நகைச்சுவை ஆகியவற்றைப் பெரிதும் கொண்டது இது. வில்லியம் காங்கிரீவ் என்பவர் இவ்வகை நாடகம் எழுதுபவர்களில் முதன்மையானவர்.

1. Bonamy Dobrée, *Restoration Comedy* (1924; 1958).
2. John Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding* (1959).

**REVENGE PLAY: வஞ்சம் தீர் நாடகம்**

வஞ்சம் தீர்ப்பதையே கருவாகக் கொண்ட ஒரு வகை நாடகம். கிரேக்க நாடகாசிரியர் எஸ்கைலஸ் (526–456 கி.மு.), ஊரோம நாடகாசிரியர் செனெகா (4–65 கி.மு.), முதலியோர் வஞ்சம் தீர் நாடகங்கள் எழுதினர். ஆங்கில திறனாய்வுக் கலையில் இது முதலாம் எலிசபெத்தின் காலத்தில் தோன்றிய ஒரு வகை நாடகத்தைக்

குறிக்கும், செனெகாவைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்ட இவற்றில் இரத்தக் களரியும் பழிக்குப் பழி வாங்குதலும் முக்கியமாக உள்ளன. 'ஸ்பானிய துன்பவியல் நாடகம்' (*The Spanish Tragedy*) என்ற நாடகத்தை எழுதிய தாமஸ் கிட் (Thomas Kyd) ஆங்கிலத்தில் இவ்வகை நாடகத்தைக் கால் கொள்ளச் செய்தார். பழி வாங்கத் துடிக்கும் ஆவி, உணர்ச்சி மயமான நிகழ்ச்சிகள், கூடா உறவு, பிறன்மனை விழைதல், கற்பழிப்பு, சிசுவதை, தற்கொலை முதலிய பல பயங்கர நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டுள்ளது. இவ்வகை நாடகத்திற்கான ஆதரவும் பலமும் முதலாம் எலிசபெத் காலத்தில் நிலவிய ஒரு நிலையற்ற எண்ணத்தில் உள்ளது. தனிப்பட்ட முறையில் பழி தீர்ப்பது ஆண்டவனுக்கும் அரசுக்கும் எதிராகச் செய்யப்படும் பாவம் என்றும், தனக்கு இழைக்கப்பட்ட தீங்கினைத் தானே சரி செய்வது ஒரு மனிதனின் உள்ளத்தில் இயல்பாக எழும் ஒரு தூண்டுணர்வே என்றும் கருதப்படும் கோட்பாடுகளால் விளையும் சிந்தனை வயப்பட்டதே வஞ்சம் தீர்த்தல் ஆகும். ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஹாம்லெட்' ஆங்கில வஞ்சம் தீர் நாடகங்களிலேயே தலை சிறந்தது.

1. Fredson Bowers, *The Elizabethan Revenge Tragedy* (1940).
2. Cleanor Prosser, *Hamlet and Revenge* (1967).

**REVUE:** கதம்ப நாடகம்

எவ்விதக் கதை அமைப்புமின்றி, சிறிது குணச் சித்திரத்தோடு (sketches) நடனம், பாடல்கள், முதலியவற்றைக் கொண்ட ஒரு வகை நாடகம் இது. பொழுது போக்கிற்கென்றே எழுதப்படுவது. நிகழ்காலப் பெருமக்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் பற்றிய அங்கதம் நிறைந்ததாக இருக்கும்.

**RHETORIC:** சொல்லாட்சிக்கலை

ஒரு மொழியைச் செவ்வனே எழுதவும் பேசவும் உதவும் கோட்பாடுகளை இச்சொல் பொதுவாகக் குறிக்கும். எடுத்துக் கொண்ட வேலையில் இணக்குதற்குக் (persuasion) கிடைக்கக் கூடிய எல்லா வசதிகளையும் கண்டுணரும் கலை என்று இதனை அரிஸ்டாட்டில் குறிப்பிடுகிறார். ஒரு பேச்சாளன் தன்னுடைய கருத்துக்களைச் சபையினர் உணர்ச்சி பூர்வமாக ஏற்றுக் கொள்ளுமாறு பயன்படுத்த வேண்டும். அவன் அதற்கான உத்திகளைக் கண்டு பிடிப்பதிலேயே தன் கவனத்தைச் செலுத்த வேண்டும். சபையினர் தன் கருத்தை ஏற்கச் செய்யத்தக்க வழி முறைகள் என்ற அரிஸ்டாடிலின் விளக்கத்தை பின்னர் வந்த இலக்கண ஆசிரியர்கள் சில மாற்றங்களுடன் ஒப்புக் கொண்டனர். சொற்கலை, கவிதை இரண்டிற்கும் அரிஸ்டாடில் கூறிய வேறுபாடுகளைத் தெளிவு

படுத்தி அங்கதக் கவிஞர் ஹோரேஸ் (165–8 கி.மு.) கவிதையின் நோக்கம் அறிவு புகட்டல் அல்லது களிப்புண்டாக்குதல் அல்லது இரண்டுமே என்று கூறினர். இக்கொள்கை பதினெட்டாம் நூற்றுண்டு இலக்கியக் கொள்கையில் சிறந்ததோர் இடத்தைப் பெற்றது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டில் கவிதையின் வெளிப்பாட்டுக் கொள்கையே (expressive theory) மேலோங்கி நின்றது. அதன்படி, ஒரு கலைப்படைப்பானது முக்கியமாக அவ்வாசிரியனின் குண, மன, உணர்ச்சித் திறன்களின் வெளிப்பாடே எனக் கருதப் பட்டது.

தற்சார்பற்ற கொள்கை (objective theory) 1920–29 காலத்தில் மேலோங்கியது. அக்கொள்கையின்படி, ஒரு கலைப்படைப்பு தன்னிலையையே கொண்டது. அது ஆசிரியனின் மனத் தன்மை களிலிருந்தும் வாசகன் அதன் பால் காட்டும் உணர்வுகளில் (response) இருந்தும் பிரிந்து தனித்து நிற்கிறது. ஆனல் 1950–59 பிற்பகுதியிலிருந்து ஆசிரியனுக்கும் வாசகனுக்கும் இடையே உண்டாகும் தொடர்பான இலக்கியம் ஒரு பொதுப் படைப்பே (public act) என்ற கொள்கை விறுவிறுப்பாகப் பரவி வந்தது. இந்நோக்கு, சொற்கலை இலக்கிய ஆராய்ச்சியை (rhetorical criticism) வளர்த்துள்ளது. ஓரிலக்கியப் படைப்பில் அமைந்துள்ள பல தன்மைகளையும் வாசகர் நிலையில் நின்று இக்கொள்கை ஆராய்கின்றது. ஓரிலக்கிய ஆசிரியன் எந்த வாச கருக்காக இலக்கியத்தைப் படைக்கின்றுனே அன்னரின் கற்பனை ஒப்புதலைப் பெறவும் உணர்ச்சித் தூண்டுதலை அடக்கியாளவும் கையாளப்படும் உத்திகளைக் கண்டு தெரிவதிலேயே பல கவிதை, நாவல் இலக்கிய ஆராய்ச்சியாளர்கள் இன்று முனைந்துள்ளார்கள்.

1. C. S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic* (1924).
2. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961).
3. M. H. Nichols, *Rhetoric and Criticism* (1963).
4. Edward P. J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student* (1965).

**RHETORICAL QUESTION: சொற்கலை வினு**

சொற்கலை வினு ஒரு பதிலைப் பெற வேண்டிக் கேட்கப்படுவதன்று. நேரடியாக ஒரு கருத்தை அழுத்திக் குறிப்பிடுவதை விடப் பன் மடங்கு அழுத்தமாக ஒரு கருத்தைக் கூறுவதற்காகக் கேட்கப் படும் கேள்வியே. ஓர் எழுத்தாளன் அல்லது பேச்சாளன் தன்னு டைய கருத்திற்கு அழுத்தம் கொடுத்தற் பொருட்டு அதைக் கேள்வி வடிவில் படைப்பது வழக்கம். அக்கேள்விக்கான பதில் அவனுடைய கருத்தைப் பலப்படுத்தும். தன்னுடைய செய்கை

சரி என்பதற்காக ஷேக்ஸ்பியரின் 'வெனிஸ் வாணிகன்' (*The Merchant of Venice*) என்னும் நாடகத்தில் ஷைலக் கேட்கிறான்:

> ஒரு யூதனுக்குக் கண்ணில்லையா? கையில்லையா? மற்ற உறுப்புக் களோ, உருவமோ, உணர்வுகளோ, அன்போ, உணர்ச்சியோ யூதனுக்குக் கிடையாதா? எங்களைக் காயப்படுத்தினால் இரத்தம் சிந்தோமா? எங்களுக்குச் சிரிப்பூட்டினால் சிரிக்க மாட்டோமா?

**RHYME: இயைபுத் தொடை**

இச்சொல்லிற்கான பல விளக்கங்களில், ஒரே மாதிரியான அல்லது அது போன்ற போலியான (duplicate) ஒலி முறையான இடை வெளியில் வருவதென்பதும் ஒன்றாகும். பொதுவாக, செய்யுளடி களின் ஈற்றில் வரும் சொல்லொலிகள், திரும்ப திரும்ப வருவதே இவ் இயைபு ஆகும். இதுவே இன்று பெரும்பாலும் வழக்கில் உள்ள விளக்கம். மில்டனைப் போன்று சில கவிஞர்கள் இயைபுத் தொடையை இகழ்ந்தொதிக்கினர். எனினும், இது ஆங்கிலத்தில் மிக அதிகமாக பயன்படுத்தப்படும் கவிதை உத்திகளில் ஒன்று. பற் பலவகை இயைபுகளில் ஈற்று இயைபு, உள்ளியைபு என்று இடம் காரணமாகச் சிறந்தவை சில. ஆனால் அநேக இயைபுகள் ஒலி களின் பல்வேறு சேர்க்கையையே குறிப்பாகக் கொண்டவை.

**ROMANCE: அற்புத நவிற்சி**

எளிதாக விளக்கம் கூறமுடியாத ஒரு சொல். பழைய, இடைக் காலக் கதைக் கவிதை (காதை) அல்லது பெருவாரியான மக்களுக் காகத் (பாமர மக்களுக்காக) தற்போது படைக்கப்படும் உணர்ச்சி பூர்வ (sentimental) இலக்கிய நூல்களை இது குறிக்கும். இடைக் கால ஆரம்பத்தில், இலத்தீன் மொழியினின்று தோன்றிய புதிய நடைமுறை மொழிகளான பிரெஞ்சு, இத்தாலியன் முதலிய வற்றை இச் சொல் குறிப்பிட்டது. அன்று, கற்றோரின் மொழி யாக இலத்தீன், கருதப்பட்டது. வினைச் சொல்லாக வரும்போது, நடப்பு மொழியில் புத்தகம் எழுது அல்லது மொழி பெயர்ப்பு செய் எனப் பொருள்படும். எனவே நடப்பு மொழியில் எழுதப் பட்ட ஒரு புத்தகம் 'புதுமை நூல்' (romance) என்று அழைக்கப் பட்டது. இவ்வகை நூல்கள் நீதி நெறி போதிப்பன அல்ல. இவை உன்னதக் காதற் பண்பு சேர்ந்த தீரச் செயல்களை (chivalric) விவரிக்கும் கதைகளைக் கொண்டது. 'ஆர்தர் அரசனும் வட்ட மேஜை வீரர்களும்' (King Arthur and His Knights of the Round Table) இக்கதைகளைப் போன்றது. உரை நடையிலும் செய்யுளிலும் எழுதப்பட்ட இந்த இடைக்காலப் புதுமைக் கதை கள் முதலாம் எலிசபெத்தின் காலத்தில் எழுதப்பட்ட புதுமைக்

கதைகளைப் பாதித்தன. ஆனால், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இலக்கிய ஆசிரியர்கள் கிரேக்க உரோம இலக்கிய விதி முறைகளைப் பின்பற்றிய போது, புதுமைக் கதை தரமற்றதாகக் கருதப்பட்டது. ஏனெனில், அவ்வகைக் கதை எழுதுவது உள் உணர்ச்சியை மட்டுமே சார்ந்து இருத்தலால் எவ்வித நெறிமுறைக்கும் கட்டுப்பட்டது அல்ல.

புதுமைக் கதை மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையின் உண்மை நிகழ்ச்சியினின்று பெரிதும் விலகியுள்ளதோர் உலகின் கண் நிகழ்வன வற்றையே கதையாகக் கொண்டது. ஆனால், காலப்போக்கில், நத்தேனியல் ஹாதானின் (1804—1864) அமெரிக்கப் புதுமைக் கதைகளில் உள்ளது போன்று இது மனத்தத்துவ, கற்பனை முறைகளின் மூலம் இவ்வுண்மை உலகினை வெகுவாகக் காட்டி நின்றது. ஏனெனில், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் கோதிக் (Gothic) இயல்புடைய இடைக்கால இலக்கியத்திற்கும் அதன் கற்பனைத் திறனுக்கும் உள் மனத்தின் கற்பனை உண்மைக்கும் ஓர் சிறப்பிடம் கிடைத்தது. எனவே, உண்மை உலகிற்கும் தேவதை உலகிற்கும் இடைப்பட்டதே புதுமைக்கதை உலகம் என்று ஹாதார்ன் கூறினார். இங்கு உண்மையும் கற்பனையும் இணைந்து ஒன்றை ஒன்று பலப்படுத்துகிறது. உண்மை நிலை எழுத்தாளன் மனத்தத்துவ, புராணமரபு சார்ந்த (mythical) உண்மையை உணர்தற்காகக் கொண்டுள்ள கற்பனைச் சுதந்திரத்தைவிடப் புதுமைக் கதை எழுதுவோன் அதிகக் கற்பனைச் சுதந்திரம் கொண்டுள்ளான்.

புதுமை எழுத்தாளன் புனைந்துள்ள செயற்கை உலகிற்கே பொருந்தும் மதிப்பீடுகளை (values) இன்னல்சேர் உணர்வில்லா உண்மை உலகிற்குப் பொருத்திவிட முனைவதே புதுமைக்கதையில் காணப்படும் குறைபாடு. உண்மை உலகில் இன்னல் ஒரு சுகானுபவம் அன்று; கூர்மையாக நின்று மனிதனை வதைப்பது. ஷெல்லியின் 'வாழ்வெனும் முட்கள் மீது வீழ்கிறேன், பீறிட' என்னும் செய்யுளடி இதனை விளக்கும்.

1. J. M. Nosworthy's Introduction to *Cymbeline* (1955).
2. E. H. Petet, *Shakespeare and the Romantic Tradition* (1949).
3. Gillian Beer, '*The Romance*' (1970).

**ROMANTIC COMEDY: புத்தார்வ இன்பியல் நாடகம்**

இவ்வகை நாடகம் ஷேக்ஸ்பியராலும் அவர் காலத்து வாழ்ந்த பிற நாடகாசிரியர்களாலும் வளர்ச்சியடைந்தது. எழில் மிக்க உன்னதத் தலைவியின் காதல் விவகாரங்களைக் கொண்டு இவ்வகை நாடகங்கள் எழுதப்படுகின்றன. சில சமயங்களில் அத்தலைவி ஆண் உடை பூண்டும் தோன்றுவாள். இக்காதல் கரடு முரடான

பாதையில் சென்றாலும் மங்களமாகவே முடிய வேண்டி இடர்களை யெல்லாம் கடந்து வரும் 'நீ விரும்பிய வண்ணமே', 'பன்னிரண் டாம் இரவு' ஆகிய ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் இவ்வகை யானவை. பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்ட பல 'ஒருவனை ஒருத்தி சந்திக்கும்' கருப்பொருளைக் கொண்ட நாடகங்கள் புதுமை இன் பியல் நாடகத்திற்கு எடுத்துக் காட்டுகளாகும்.

1. H. B. Charlton, *Shakespearean Comedy* (1938).
2. G. S. Gordon, *Shakespearean Comedy* (1944).
3. T. M. Parrott, *Shakespearean Comedy* (1949).
4. B. Evans, *Shakespeare's Comedies* (1960).

## ROMANTICISM: அற்புத நவிற்சிப் போக்கு

பல்வேறு காலங்களில், பல்வேறு நாடுகளில், குறிப்பாக இங்கி லாந்து, பிரான்ஸ், ஜெர்மனி முதலிய நாடுகளில் பல பொருளில் இதன் தோற்றத்தை 18-ஆம், 19-ஆம் நூற்றாண்டுகளிலிருந்து கணிக்கலாம். இதன் கருப்பொருளை அறிய இதன் மூன்று பொருளை நாம் அறிய வேண்டும்: (i) வீரதீரச் செயலான, உணர்ச்சி பூர்வமான, கற்பனை மிகுந்த என்ற அதன் பழைய பொருள்: (ii) இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ், ஜெர்மனி முதலிய நாடு களில் நிலவிய பல்வகை இலக்கிய இயக்கங்களும் அவற்றின் முன் னோடிகளும்; (iii) சார்புள்ளதான கலை, அரசியல், மதம், ஒழுக் கக் கோட்பாடு, தத்துவம், வரலாறு, மக்கள், மக்கள் தன்மை முதலியவற்றுடன் இலக்கிய இயக்கத் தொடர்பால் ஏற்படும் எந் தப் பெரும் குறிப்புப் பொருளையும் (vast implication) குறிக்கும்.

இதன் பொருள் விளக்கம் பற்றிய அறிஞர்களின் சர்ச்சை நுண் கலை உணர்வுடனும் வரலாற்று நோக்குடனும் உள்ளது. நுண்கலை உணர்வைக் கொண்டதாக இச்சொல்லைக் கருதும் முறைக்கு எதி ராக உள்ள வரலாற்று நோக்கு 1789இல் நிகழ்ந்த பிரெஞ்சுப் புரட்சியினின்று துவங்கி 19-ஆம் நூற்றாண்டின் முதல் முப்பது ஆண்டுகளாக நிலவி வந்த ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சி என்றே இதைக் கருதுகிறது. இங்கு இச்சொல்லிற்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள இரண் டாவது பொருளிலேயே நாம் இதை நோக்க வேண்டும்.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலும், இலக்கியத்தில் மாறிவந்த ஏராள மான போக்குகளைச் சுருங்கக் குறிக்கும் இலக்கிய இயக்கமாகவும் இது அமைகிறது. மேற்போக்காக, அவ்வகைப் போக்குகளைக் (tendencies) கருப்பொருள், நோக்கு, உருவம் (subject matter, attitude and form) எனப் பகுக்கலாம். கருப்பொருள் என்பது கிரேக்க, ரோம நாடுகளிலும், இடைக்காலத்திலும் (Middle Ages) நிலவிய பழைய பண்பாட்டையும், நிகழ்ச்சிகளையும், கொண்ட

தாகப் பொருள்படும். அயற் பண்புடைய உள் நாட்டுச் சூழலை யும் (exotic local colour) பொதுத் (general) தன்மைக்குப் பதில் குறிப்பிட்ட (particular) தன்மையையும் அற்புத நவிற்சிப் போக்கு குறிக்கும். பரந்த பொருளில் இயற்கை என்பது ஒரு தனிப்பட்ட அநுபவமாகும். அறிவிற்கப்பாற்பட்டது; (transcendental) இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்டது (supernatural). இரவானது, இறப்பானது; அழிவானது; கல்லறையும் பிசாசும் ஆனது; கனவுகளானது; மறை-உணர்வானது (sub-conscious). அற்புத நவிற்சிப் போக்கின் முக்கியமான தன்மை அது வலியுறுத்தும் தனித் தன்மையே (individualism) யாகும். அற்புத நவிற்சித் தலைவன் முகவாட்டமும், சோர்வும் (melancholy and boredom) கௌவிட தன்னைப் பற்றியே சிந்தித்துக் கொண்டிருப்பவனுக அல்லது சமூகப் போக்கினை எதிர்க்கும் புரட்சிக்காரனுக இருப் பான். எப்படி இருப்பினும், அவன் பிறர் புரிந்து கொள்ள முடியாத ஒருவன். அற்புத நவிற்சிக் கவிஞன் பகுத்தறிவிற்குப் பதில்' உணர்ச்சிகளையே போற்றும் ஒரு தீர்க்க தரிசி (seer and prophet). எழுதும் முறையில் சட்டதிட்டங்களுக்கு உட்படுத்து வதற்குப் பதில் அவற்றினின்று சுதந்திரத்தையே வலியுறுத்து வான். இயற்கை இயல்பையும் (spontaniety), உணர்ச்சியையும் இசை உணர்ச்சியையும் (lyricism) இசைத்தன்மையையும் பெற்றது அற்புத நவிற்சிப்போக்கு. மனக்கோட்டை (reverie) தெளிவற்ற தன்மை (vagueness), புலனுணர்வுகளை அறிந்தே குழப்புதல் (mixing up of sense perceptions) முதலிய தன்மைகள் இதற்கு உரித் தானவை. ஒரு நாட்டின் அற்புத நவிற்சி இலக்கிய காலத்திலும், ஓர் அற்புத நவிற்சி எழுத்தாளன் வாழும் காலத்திலும் இங்கு குறிப்பிட்ட தன்மைகள் அனைத்துமமைவதில்லை. சில பிறவற் றிற்கு எதிராகவே உள்ளன.

அற்புத நவிற்சி போக்கைப் பற்றிய இருபதாம் நூற்ருண்டுச் சர்ச்சையானது புதுமைக் கற்பனை, புதுமைக் கற்பனைக் கோட்பாடு கள் (romantic imagination and romantic theories of imagination) செயல்படும் முறை பற்றி ஆராயத் துவங்கியது. ரொமான்டிக் முறை (mode) என்பது ஒரு கவிஞனின் மனத்தெழு காட்சிக்கும் (inner vision) வெளிப்படை அனுபவத்திற்கும் ஓரிணைப்பைக் (reconciliation) காண்பதே என்று கூறப்படுகிறது. இவ்வகைப் பிணைப்பினுல் ஏற்படும் அற்புத நவிற்சிக் காட்சி (romantic vision) மனிதன், இயற்கை, இறைவன் மூன்றின் பால் உள்ள பிணைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மனிதன் இயற்கையினின்றும் பிரிந்துவிட்டான் என்பது அற்புத நவிற்சிக் கவிஞன் காணுங்குறை பாடு. மனிதனின் உண்மை இயல்புகளையும் அவனுடைய படைப் பாற்றலையும் உய்த்துணரத் தவறிவிட்டது. நம்மைச் சுற்றியுள்ள

உலகம் மாற்றமில்லாதது (fixed) உயிரற்றது என்னும் தப்பெண் ணத்திற்கு வித்திட்டது. ஒரு புதிய காட்சியில் (new vision) அற்புத நவிற்சிக் கவிஞன் புலன்களுக்கு முன் நிற்கும் திரையினை விலக்கி, உயிர்ப்புச் சக்தியான இயற்கையையும் உயிரினமான மனிதனையும் பிணைக்கிறான். இவ்வெழுத்தாளனின் இப்பிணைப்பு முயற்சி மொழி யின் அடிப்படை ஆக்கத்தன்மையும் சொல்லின் தோற்றமும், புலனுணர்வும் செயலும் (perception and act) ஒன்றாய் நிற்கும் ஓங்காரப் (logos) பொருளுக்குள் ஊடுருவிச் செல்ல எண்ணும் விழைவே ஆகும். ('ஒளி உண்டாவதாக' என்று இறைவன் இயம் பினான்; ஒளி உண்டாயிற்று. இங்கு எண்ணத்திற்கும் அதை நிறை வேற்றிடும் செயலுக்கும் எந்த இடைவெளியுமில்லை.) தான் உய்த்து உணரும் ஒன்றை நம்புதற்கு இயலாத தன்மையே அற்புத நவிற்சி எழுத்தாளனின் குழப்பம் (dilemma). ஏனெனில் தான் கண்டதையே படைப்பதில் ஈடுபட்டுள்ளதால் தான் உய்த்துணர் வதை அவனால் வெளிப்படையாக புற நிலைப்படுத்தி நம்ப முடிவ தில்லை. இவ்வகைக் கவிஞர்களுக்கும் பின்னர் வந்த படிமவியல் கவிஞர்களுக்கும் (Symbolic poets) உய்த்துணர்தலையும் செயலை யும் நன்கு ஒருங்கிணையச் செய்ய முடிந்தது. ''நாட்டியம் ஆடு பவனையும் நாட்டியத்தையும் நாம் எப்படி பிரிக்க முடியும்?'' என்று டபிள்யூ. பி. ஏட்ஸ் கேட்கிறார். முழுமை பெற்ற கலையில் படைக்கும் கலைஞனுக்கும் படைப்பிற்கும் எவ்வித வேறுபாடும் இருக்க முடியாது. தன்னுடைய கற்பனைக்கும் தன்னைச்சுற்றி யுள்ள புலனுலகிற்கும் இடையே பிணைப்பை ஏற்படுத்த முயலும் அற்புத நவிற்சி எழுத்தாளனின் பெரு முயற்சி அற்புத நவிற்சி எழுத்துலகில் காணக் கிடைக்கும் நிலையான தன்மை ஆகும்.


1. Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (1937).
2. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953).
3. Northrop Frye (ed.), *Romanticism Reconsidered* (1963).
4. A. Thorlby, *The Romantic Movement* (1967).


**SAGA: வாய்மொழிக்காதை**

வாய்மொழியாகவே வழக்காற்றில் இருந்த ஐஸ்லாந்து நாட்டு இலக்கியத்தை இச்சொல் குறிக்கும். இச்சொல்லின் வேர்ப் பொருளே 'சொல்லப்பட்ட ஒன்று' என்பதாகும். பன்னிரண் டாம் நூற்றாண்டு வரை வாய்மொழியாகவே பயின்று ஒவ்வொரு இலக்கத்திலும் கணப்புச் சட்டியருகே சொல்லப்பட்ட பழைமை இலக்கியமாகும். கி.பி. 10-ஆம் நூற்றாண்டில் ஐஸ்லாந்து நாட் டில் கிறித்தவம் பரவிய போது, இலக்கியம் எழுத்து வடிவம்

பெற்றது. அப்போதிருந்து இவ்வாய்மொழிக் காதைகள் அச்சுக்கு வரத் தொடங்கின. இலக்கியம் வாய்மொழி நிலையிலிருந்து இலக்கிய உருவம் பெறும் போது இந்த மாற்றம் தானாகவே ஏற்பட்டு விட்டது.

## SCENE: காட்சி

அங்கம் என்பதை நாடகத்தின் பெரும் பிரிவு என்று கொண்டால், காட்சி என்பது அதனுள் அடங்கிய சிறு பிரிவாகும். காட்சி என்றால் கதை நிகழும் இடத்திலோ, காலத்திலோ, எந்த மாறுதலும் இருக்காது அல்லது தனியொரு நடிகனோ அல்லது நடிகர் குழுவோ தான் அப்போது மேடையில் இருப்பர். ஆயின் குறிப்பிட்ட குழுவிலிருந்தே ஒரு நடிகர் வெளிச் சென்றாலோ, வேறொரு நடிகர் மேடைக்கு வந்தாலோ புதிய காட்சி உருவாகிறது.

முற்றிலும் புதிய கோணத்தில் இச்சொல்லைப் பயன்படுத்தும் போது, நாடகம் அல்லது நாவல் போன்றவற்றின் கதை நிகழுமிடம் அல்லது பின்னணியைக் குறிக்கும்.

## SENTIMENTALISM: உணர்ச்சி வெளிப்பாடு

அளவுக்கு மீறிய உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைக் குறிக்கின்ற ஓர் இழி சொல்லாக இன்றைய இலக்கியத் திறனாய்வில் இது பயன்படுகிறது. படைப்பிலேயே கடவுள் கொடுத்ததைவிட அதிகமான உணர்ச்சியைக் குறிக்க இச்சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றனர். மெல்லிய மலரை ஒருவனின் வலிய பாதங்கள் மிதித்து, அது கசங்கும்போது அவனுக்கு ஏற்படுகின்ற உணர்ச்சியை இதற்குச் சான்றாகக் கூறலாம். துன்பியல் வீரன் ஒருவன் ஆழ்ந்த உணர்ச்சி வயப்படலாம். ஆனால் அந்த உணர்ச்சி அச்சந்தர்ப்பத்திற்கு தேவையான அளவை விட மிகுதியாக இருந்தால், அந்த மிகைப் பட்ட உணர்ச்சியினால் அக்கதாபாத்திரம் குறைவாகவே மதிக்கப் படுகிறான். ஆனால், பரவலாக இலக்கியம் பயில்வோரின் கருத்துப் படி, ஒரு காலத்தில், சாதாரண மானிட உணர்ச்சிகளாக இருப் பவை, பிறிதோர் காலத்தில் மிகைப்பட்ட உணர்ச்சிகளாகத் தோன்றலாம். மிகைப்பட்ட உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டை நாடக மேடையிலோ, வெள்ளித் திரையிலோ நடிகன் காட்டும்போது, நம் நாட்டைப் பொறுத்தவரையில் அவன் பெரிதும் ரசிக்கப் படுகிறான். அவனை யாரும் தவறாகப் புரிந்து கொள்வதில்லை. எளிதாக உணர்ச்சி வயப்படும் வாசகன் இலக்கியத்தில் வெளிப் படும் இரக்க உணர்வை, தனது வாழ்க்கை அநுபவத்தில் ஒரு கூறு என்று கருதாமல், அதுவே ஒரு முடிவான உணர்ச்சி என்று நினைத் துப் பரவசம் அடைகிறான். எனவேதான் உண்மையாகவே இரக்க உணர்வைத் தூண்டுகின்ற நாய், குழந்தைகள், முதியோர்,

ஏழைகள், அநாதைகள் ஆகியோரெல்லாம் அவனுடைய இரக்க உணர்வை இயற்கையாகவே பெறுவது மட்டுமன்றி, அவனுடைய மதிப்புக்கும் பொருமைக்குங் கூட ஆளாகிருர்கள்.

இரண்டு உலகப் போர்கள் நடந்து முடிந்த இற்றை நாட்களில் மேலை நாட்டில் இலக்கியம் பயில்வோனின் சிந்தனையே பெரிதும் மாறுபட்டிருக்கிறது. எனவே உணர்ச்சி வயப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கும் 18-ஆம் நூற்ருண்டு நாவலும் நாடகமும் அவனுடைய வேடிக்கைக்கும் கேலிக்கும் ஆட்படுகின்றன. பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டின் புகழ் வாய்ந்த டிக்கன்ஸ் போன்ருேரின் நாவல்களில் சிறந்த பகுதியாகக் கருதப்படும் இரங்கத்தக்க நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் இவ்வாறுதான் அவனுடைய நகைப்புக்கு இடமாகின்றன.

கலை நுணுக்கத்தோடு பார்த்தால், உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுக்கும், வெளிப்பாட்டின்மைக்கும் என்ன வேறுபாடு? வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சிகளின் அளவையும் அவற்றைச் சுட்டிக் காட்டும் குறியீட்டுச் சொற்களையும் பொறுத்து ஒரு நூலினை உணர்ச்சி இலக்கியம் என்று குறிப்பிடலாம். விவரங்களைத் தெளிவாகக் கூறுவதோடு, சிறந்த மொழி நடையாலே ஒரு காட்சியினை மிகை பாடின்றிச் சித்தரிக்கும் ஒரு நூலினை உணர்ச்சி வெளிப்பாடற்ற இலக்கியம் என்று கூறலாம்.

## SETTING: பின்னணி

இலக்கிய நூல் காட்சி, நிகழ்ச்சி ஆகிய இவற்றுள் ஏதேனும் ஒன்ருேடு இச்சொல் தொடர்புடையதாகும். கதை, நாடகப் பின்னணி என்பது கதை நிகழ்ந்த காலத்தையும், வரலாற்றையும் குறிக்கும். இலக்கியப் பின்னணி என்பது குறிப்பிட்ட இலக்கியத்தினுள் ஒரு நிகழ்ச்சி நடக்கும் இடத்தினைக் குறிக்கும். சான்ருக, சிலப்பதிகாரப் பின்னணி என்பது சேர சோழ, பாண்டிய நாடுகள் அடங்கிய பழந்தமிழ் நாட்டைக் குறிக்கும். கண்ணகியின் வெஞ்சினத்துக்குக் காரணமான கோவலன் கொலை மதுரையில் நிகழ்ந்ததாகும். இலக்கியப் பின்னணியோ, கதை நிகழிடமோ எதுவாயினும் இலக்கிய நூலின் சூழலுக்குத் துணைபுரியும்.

நாடகமேடையில் காட்டப்படும் இயற்கைக் காட்சி ஜோடனை, திரை அமைப்பு போன்றவற்றைக் குறிக்கவும் பின்னணி என்ற இச்சொல் பயன்படுகிறது.

## SHORT STORY: சிறுகதை

இந்தியா, எகிப்து, கிரேக்கம் ஆகிய நாடுகளில் நிலவி வரும் கதைகளைப் போன்று சிறுகதையும் மிகத் தொன்மை வாய்ந்தது. பல்வேறு நாடுகளில் உள்ள எழுத்தாளர்கள் சிறுகதை எழுதத்

தொடங்கியதாலும், அதிக விற்பனையாகும் வார, மாத இதழ்கள் சிறுகதைகளைத் தொடர்ந்து வெளியிடுவதாலும், 19-ஆம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்திலிருந்தே சிறுகதை என்பது ஓர் இலக்கியக் கூறுகக் கருதப்பட்டு வருகிறது.

அளவினை அடிப்படையாக வைத்து சிறுகதையினை நாவலினின்றும் வேறுபடுத்திக் காட்டுவது முடியாத காரியம். 'நீண்ட சிறு கதை' என்றும், 'குறுநாவல்' என்றும் அழைக்கப்படுவனவற்றை அவற்றின் அளவை வைத்து நாவலென்றோ சிறு கதையென்றோ வரம்பு கட்டிப் பிரிக்க முடியாது. ஒரு சிறந்த நாவல், நல்ல சிறு கதையைவிட சம்பவங்களும், சிக்கல்களும் நிறைந்ததாக இருக்கும் என்று மட்டும் உறுதியாகச் சொல்லலாம்.

சிறுகதையின் தந்தை என்றும் சிறுகதை இலக்கண கர்த்தா என்றும் கூறப்படுகிற அமெரிக்கக் கதாசிரியர் எட்கர் ஆலன் போ 'அரை மணியிலிருந்து இரண்டு மணி நேரத்திற்குள் ஒரே மூச்சில் படித்து முடிக்கக்கூடியதே சிறுகதை' என்று விளக்கம் கொடுக்கிறூர். அது மட்டுமன்றி, ஒரே ஒரு கருத்தினை மையமாகக் கொண்ட சிறுகதையில், ஏனைய நிகழ்ச்சிகள் விளக்கங்கள் அனைத்தும் அக்கருத்துக்கு உட்பட்டே இருக்கும். எட்கர் ஆலன் போவிற்குப் பின்னர் வந்த திறனுய்வாளர் சிலர் கதை எழுதுவோராகவும் இருந்தனர். முறையான ஆய்வுக் கருத்துக்களை அவர்கள் திறம்படக் கூறவில்லையென்றுலும், சிறுகதைக்குரிய விளக்கங்களை அவர்களும் கொடுத்துள்ளனர். பொதுவாகச் சொல்லுமிடத்து சிறுகதையின் அளவும் அதில் வரும் பாத்திரங்களும், சமூகப் பின்னணியும் குறைவாகவே இருக்கும். மேலும் அதில் குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் முறையான வளர்ச்சி ஏதும் அமைந்திருக்காது. கதை நிகழ்ச்சியின் உச்சகட்டத்திலிருந்து அல்லது எதிர்பாராத சம்பவத்திலிருந்து சிறுகதை தொடங்கும். கதைக்கருவின் வளர்ச்சியில் குழப்பம் அமைந்திருக்காது. பின்னணியும், பாத்திர அறிவிப்பும் சிறுகதையில் அதிக இடம் பெற்றிருக்காது. சிறுகதையில் சொற்சுருக்கம் இருக்கும். கதை கூறுவோனின் வாழ்க்கை, குணநலன் ஆகியவற்றிலிருந்து குறிப்பிடத்தக்க ஒரு நிகழ்ச்சியினை மையமாகக் கொண்டு கதை அமைந்திருப்பதோடு, நிகழ்ச்சியினைப் பற்றிய தனி விளக்கங்கள் குறைவாகவே இருக்கும். சொற்செட்டும், சுருக்கமும் சிறுகதையின் இயல்புகளாக இருப்பதனுல், நாவலைவிட சிறுகதையில் தான் கலைநுணுக்கம் வெளிப்படும்.

சிறுகதை எழுதுகின்ற திறனுய்வாளர்கள் அதனை கீழ்க் கண்டவாறு பிரித்துக் கூறுகிறூர்கள்:

(i) ஒரு பாத்திரம், நிகழ்ச்சி, உணர்ச்சி பற்றிய முழுமையான எண்ணம், சிந்தனை ஆகியவற்றை கூறியது கூறலின்றியும், சுற்றி வளைக்காமலும் வெளிப்படுத்துகின்ற ஒரு சிறிய உலகம்.

(ii) ஆலன் போ, புஷ்கின், மாபஸான் ஆகியோரைப் போன்று வெறும்விவாதத்தையும் விளக்கத்தையும் தவிர்த்து, கதைப் பயனை மட்டும் சுவைபடவும் நாடக பாணியிலும் கூறுதல். கதைப் பயனின் குறிக்கோளை மனதிற்கொண்டு சில சமயங்களில் நம்பத் தகாத சம்பவங்களைப் புகுத்துவதும் உண்டு.

(iii) கதையின் ஒருமை, ஒழுங்கு, நிறைவு ஆகிய மூன்றும் சொற்களை அமைக்கும் முறையிலும், சொற்சுவையிலும் அமைந்திருக்கலாம். சான்று: எர்னஸ்ட் ஹெமிங்வே. வார்த்தை அமைப்பிலேயே கூட அமைந்திருக்கலாம். சான்று: ஹென்றி ஜேம்ஸ்.

(iv) கப்கா எழுதிய 'உருவ மாற்றம்' (*Metamorphosis*) காட்டுவதே போன்று கதையின் இன்றியமையாத ஒழுங்கினை ஒரே ஒரு உருவமே கட்டுப்படுத்தலாம். இக்கதையில் நாயகன் தன்னை ஒரு பூச்சியாகவே தொடக்கத்தில் கற்பனை பண்ணிக்கொள்வது இறுதியில் உண்மை நிகழ்ச்சியாகவே மாறிவிடுகிறது.

சீரிய நோக்கம், கதையின் கருவைப்பற்றி அதிகம் கவலைப்படாமல் வாழ்க்கையின் ஒரு கூற்றினை மட்டும் சிக்கலின்றிக் கூறுகின்ற பயிற்சி ஆகியவற்றில் சிறந்து விளங்கும் ரஷிய நாட்டு ஆன்டன் செகாவ் இற்றைக்கால சிறுகதைகளுக்கு ஒரு சிறந்த ஆதாரமாக விளங்குகிறார். இதே போன்று இற்றைநாட் சிறுகதைகளுக்குச் சிறந்த காரணகர்த்தாவான ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் 'டப்ளினர்ஸ்' (1914) என்ற சிறுகதைத் தொகுதி ஒன்றினை வெளியிட்டுள்ளார். கதையின் இறுதியில் வரும் ஒரு சிறுநிகழ்ச்சி திடீரென்று கதையின் முழு விளக்கத்தையும், ஆழ்ந்த பொருளையும் கொடுக்கின்ற வாறு இவரது கதைகள் அமைந்திருக்கும்.

வரலாற்று ரீதியில், சிறுகதையானது நாட்டுப் புறக்கதை, விலங்கு பயில்கதை (fable) ஆகியவற்றிற்குப் பிந்தியதாகும். இங்கிலாந்து நாட்டை விட அமெரிக்காவிலேதான் சிறுகதைகள் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் எழுதப்படுகின்றன.

1. H. S. Canby, *The Short Story in English* (1909).
2. F. L. Pattee, *The Development of the American Short Story* (1932).
3. Sean O' Faolain, *The Short Story* (1948).
4. Frank O' Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story* (1963).

**SIMILE: உவமை**

இருவேறு பொருட்களை ஒப்புமைப் படுத்துவதே உவமை. ஒத்த போன்ற முதலான அடைச் சொற்களால் இது விளக்கப்படும். எனினும் ராமனையொத்த உயரமானவன் கிருஷ்ணன் என்பது உவமையல்ல. கருத்து ஒற்றுமை இருப்பதாலும், ஒப்புமைப்

படுத்தப்படும் பொருள் தெளிவாக விளக்கப்படுவதாலும், விளக்குக் கம்பத்தைப் போல உயரமானவன் கிருஷ்ணன் என்பதே உவமையாகும்.

செறிவும் சுருக்கமும் உருவகத்தின் இயல்பு. உவமையோ விளக்கமும் தெளிவும் தரக்கூடியது. உவமையில் ஓரளவு உண்மை இருந்தாலும், நம்முடைய கவனத்தை ஈர்ப்பதுவே அதன் முக்கிய நோக்கம் என்பதால், உவமை ஓரளவு மிகைபடவும் அமையக் கூடும்.

உவமையை ஓர் அணியாக வைத்துப் பேசும்போது உவமை ஓரளவு உருவகத்தோடு இணைந்து காணப்படும். அல்லது அதனையும் மீறி உவமிக்கப்படும் பொருளை நன்றாகத் தெளிவுறுத்தும். சில உருவகங்களை உவமைகளாக்க முடியும் என்றாலும் பயின்று வருகிற உவமைகள் அனைத்தும் உருவகங்களாக்க முடியாது. அதே போன்று, சில உருவகங்களைத்தான் உவமைகளாகவும் மாற்ற முடியும்.

ஒப்புமைப்படுத்தும் போதோ, கருத்தினைத் தெளிவு படுத்தும் போதோ, உருவக அமைப்புக்கும், உவமை அமைப்புக்கும் இடையில் இயல்பாகவே உள்ள பாரம்பரியமான வேறுபாட்டைவெளிப் படுத்துவது பயன் தருவதாகும். 'போல', 'ஒத்த' முதலான அடைச் சொற்களை நீக்கி ஒப்புமைப்படுத்தும் தொடர்களை மறை பொருள் உவமை (submerged simile) என்று குறிப்பிடலாம்.

முகிலுக்கு அப்பாலும் தெரியும் முழுமதி நீ
புயலுக்கும் கலங்காத விண்வெளித்தாரகை நீ

இதுபோன்ற மறை பொருள் உவமைகள் கிரேக்கக் கவிஞன் ஹோமரின் காதையில் வருகின்றன.

இவையன்றி இலக்கியத்தில் பயின்று வரும் சந்தர்ப்பங்களை ஒட்டி சிற்சில உவமைகளை முழு உருவகமாகவும் மாற்ற முடியும்.

கருத்தினைத் தெளிவாக்குவதே அதன் நோக்கம் என்பதனால், உவமை என்பது ஒரு காட்சியினையோ, நிகழ்ச்சியினையோ, பொருளையோ, பரவலாகவும், விரிவாகவும் விளக்கமாகவும் கூறும் இயல்புடையது. ஹோமர் தமது காப்பியங்களில் முழு நீள உவமைகளையும் (long-tailed simile), சிறிய உவமைகளையும் பயன்படுத்துகிறார். இவ்விரண்டில் சிறிய உவமைகளை இப்பிரிவில் அடக்கலாம்.

—கடலில் எழும் வெண்பனிப் படலத்தைப் போல
தேட்டிஸ் எழுந்தாள்;
—இரவினைப் போல அப்போலோ வந்தான்.

'போல' என்ற சொல் வெளிப்படையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டா லும், ஒரு பொருளைப் பிறிதொன்றோடு ஒப்புமைப் படுத்துவதை விட அறிமுகப்படுத்துவதே இதன் நோக்கமாகும். இப்படிச் செய்வதில் அப்பொருளின் தனித்தன்மையும் கெடுவதில்லை. இது தான் உருவகத்தையும் உவமைபோன்று பயன்படுத்துவதில் உள்ள நன்மையாகும்.

(காண்க **Metaphor:** உருவகம்)

S. A. Coblents, *The Poetic Circus* (1967).

**SLAPSTICK:** கோமாளியின் கைப்பிரம்பு

பெயரைப் பொறுத்த அளவில், இத்தாலியக் கோமாளியான ஹார்லக்வின் (harlequin) பயன்படுத்திய நீண்ட பிரம்பினை இது குறிக்கும். இத்தாலிய இன்பியல் நாடகங்களில் முகமூடி அணிந்த அல்லது ஆடம்பரமான உடையணிந்த நகைச்சுவை நடிகன் ஒரு பிரம்பை அடிக்கடி பயன்படுத்துவான். இரண்டு மெல்லிய மரக் குச்சிகளால் இணைக்கப்பட்ட இதனை ஒருவரின் இடுப்புக்குக் கீழே அடித்தால், பளாரென்று ஒலி கேட்கும். நாடகச் சொல்லாக எடுத்துக் கொண்டால், அங்க அசைவுகள் நிறைந்த நையாண்டி நாடகத்தையோ, அதில் வரும் நிகழ்ச்சிகளையோ இச்சொல் குறிப் பிடும். பற்பல தமிழ்த் திரைப்படங்களில் வரும் நகைச்சுவை நிகழ்ச்சிகள் இத்தன்மையானவாகும்.

**SOCIOLIGICAL NOVEL:** சமூக நாவல்

சமூக நாவல்களில் வரும் பாத்திரங்கள், நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற் றின் மீது சமகாலத்தில் சமுதாய, பொருளாதார நிலைமைகள் ஏற்றிச் சொல்லப்பட்டிருக்கும். வெளிப்படையாகவோ, குறிப்பா கவோ சமுதாய சீர்திருத்தத்தை மையமாகக் கொண்டு சமூக நாவல்கள் அமைவதனாலே இவற்றை ஆய்வு நாவல்கள் (thesis novel) என்றும் கூறுகிறார்கள். சான்றாக, ஹாரியட் பீச்சா ஸ்டோ எனும் அம்மையார் எழுதிய 'அங்கிள் டாம்ஸ் கேபின்' (1851–52) மற்றும் ஜான் ஸ்டைன்பெக் எழுதிய 'தி கிரேப்ஸ் ஆப் ராத்' (1939) எனும் இரண்டு புகழ் வாய்ந்த அமெரிக்க நாவல்களைக் குறிப்பிடலாம். இவற்றுள் முன்னைய நாவல், அமெ ரிக்காவின் தெற்குப் பகுதியில் கறுப்பு இனத்தவர் நடத்தப்படும் முறையினை வன்மையாகக் கண்டிக்கிறது. பின்னையது, கலி போர்னியாவில் சமுதாயத்தால் புறக்கணிக்கப்பட்டுப் பாதை யோரங்களில் வாழ்வோரைக் கவனிக்காத தன்மையினைக் கடுமை யாகக் கண்டனம் செய்கிறது.

**SOLILOQUY: தன்னுரை**

இலக்கிய வழக்கில், சற்று விரிந்த தன்மையும் அமைப்பும் கொண்டதாகிய முன்னிலைக்கூற்றும் (monologue) அதன் வகைகளில் ஒன்றாகிய தன்னுரையும் (soliloquy) வேறுபடுத்தி உணரப்படுகின்றன.

தனித்திருக்கும் அல்லது தனித்து இருப்பதாக பாவனை செய்து கொள்ளும் ஒருவரால் தன்னுரை நிகழ்த்தப்படுகிறது. நாடகத் தொடர்பற்ற பொருளில் இதனை 'அக வுரையாடல்' (dialogue of the mind) என்று மாத்யூ அர்னால்டு கூற்றுப்படி அழைக்கலாம். அதாவது, தனது ஐயப்பாட்டு நோக்கினால், ஓர் எழுத்தாளன் மாற்று அறங்களைத் (moral alternatives) தனக்குள்ளாகவே எதிர் நோக்கி ஆற்றும் தனிப்பட்ட விவாதத்தை இது குறிக்கிறது. இப்பொருளில் தன்னுரையானது எல்லா எண்ணங்களையும் வேட்கைகளையும் வெளியிடுவதோடு, தன்மை இடத்து (first person) நின்று மொழியப்படுவதால், இஃது ஒருவரது ஒப்புதல் வாக்கு மூலம் போல் அமைகிறது.

நாடக மரபில், ஒரு பாத்திரம் தனக்குத் தானே பேசிக்கொள்வது தன்னுரையாகும். அதாவது, நாடக மேடையில் ஒரே ஒரு பாத்திரம் இருந்து தன் எண்ணங்களை உரக்க வெளியிடுவதை இத் தொடர் குறிக்கும். ஒரு நாடகத்தின் குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் அதுகாறும் நடந்து முடிந்த செயல்கள் அல்லது உரையாடலினால் முகிழ்த்து வெளிப்படாத செய்தியைப் பார்வையாளர்களுக்கு நேரடியாக உணர்த்துவதற்கான ஒரு கருவியாகவே, அதன் எளிய வடிவத்தில் தன்னுரை அமையும். உதாரணமாக, ஷேக்ஸ்பியருக்கு முன் பிறந்த நாடகாசிரியர்கள் தன்னுரையை இவ்வாறு பயன்படுத்தினர். எனவே, இரண்டாந்தர நாடகாசிரியர் கையில், நாடகங்களில் முழுமை குன்றும்போது சரிக்கட்டப் பயன்படும் உத்தியாகத் தன்னுரை அமைகிறது.

எவ்வாறாயினும், மாதிரிப்படிவமான தன்னுரை இருவடிவங்களைப் பெறுகிறது. ஒரு சிக்கலின்போது ஒரு பாத்திரத்தினுள் எழும் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பின் கட்டற்ற வெளிப்பாட்டினால் விளையும் ஓர் உணர்ச்சிப் பொழிவாக அது அமையலாம். அல்லது, சில செயல்முறைகளை ஒரு பாத்திரம் தனக்குள் அலசி, ஆராய்ந்து முடிவெடுக்கும் முறையில் நிதானப் போக்கில் நிகழ்த்தும் உரையாக யாகவும் அது அமையலாம். இவ்விரு வடிவங்களும் ஒன்றைப் பின்பற்றி மற்றதாக அமையுமாதலின், ஒரு பொருத்தமான தன்னுரை இவ்விரு வடிவங்களின் இணைப்பாக இருத்தல் இயல்பே. சில வேளைகளில், கோமாளி அல்லது வில்லன் போன்ற பாத்திரங்கள் அவையினரைத் தம் நம்பிக்கைக்குரியவர்களாகக் கொண்டு, அவர்களுடன் நேரடியாகப் பேசும் முறையில் தன்னுரை அமைவ

துண்டு. ஒரு நாடகத்தின் வினையாக்கத்தின் புற எல்லையில் நிற்கும் கோமாளி, தான் நேரடியாகப் பங்கு பெறாத நிகழ்ச்சி நிலைகளைக் கேலி செய்வதில் தன்னோடு சேர்ந்து கொள்ளும்படி தன்னுரையின் மூலம் அவையினரை அழைக்கிறான். மூன்றாம் ரிச்சர்டு அல்லது இயாகோ போன்ற ஷேக்ஸ்பியர் படைத்த வில்லன் அவையினரிடம் இதையே செய்கிறான். ஏனெனில், அவையினர் இருப்பதை அவன் அறிந்திருப்பது, எந்த ஒரு நிலைமையையும் தனக்குச் சாதகமாக்கிக் கொள்ளும் அறிவுள்ள கொடியவன் என்ற அவனது தகுதிப் பாட்டினை மேலும் உயர்த்திக் கொள்ள ஏதுவாகிறது.

உணர்ச்சிமயமான அல்லது ஆழ்சிந்தனை வயப்பட்ட ஒரு தன்னுரையை அவையினர் செவிமடுக்கும்போது, ஒரு பாத்திரம் தன்னை உணர்ந்து கொண்டுள்ள மட்டத்திற்கும் அப்பால் அதன் எண்ணங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் வெளிப்போந்து அலசுதற்கு நாடகாசிரியர்க்குக் கிட்டிய நல்லதொரு வாய்ப்பாக அது அமைகிறது. எனவேதான், ஹேம்லட், மாக்பெத் போன்ற ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களின் நுட்பத்தில் தலைசிறந்து விளங்கும் தன்னுரைகள், அவ்வப்பாத்திரங்கள் சற்றும் உணர்ந்திராத இரட்டை நிலை, முரண்நிலைகளைப் பல்வேறு மட்டங்களில் கொண்டிலங்குகின்றன.

இடைக்காலத்திலேயே (Middle Ages) மக்கள் ஆதரவைத் தன்னுரை முதன்முதலில் பெற்றது. ஆனால், ஆங்கில மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில்தான் பாத்திரத்தின் தன்மைப் புலப்பாட்டிற்குக் கருவியாகவும் அகநோக்கிற்கு ஏற்ற ஊடகமாகவும், நாடக அமைப்பில் பின்னிப்பிணைந்த பகுதியாக ஆயிற்று.

(காண்க **Monologue**: தனிமொழி)

1. Matthew Arnold, 'Preface to First Edition of Poems 1853'.
2. L. Schüking, *Character Problems in Shakespeare's Plays* (1922).
3. W. Clemen, *English Tragedy before Shakespeare* (1961).

**SONG**: பாடல்

இச்சொல், பொதுவாக மனிதக்குரல் ஒலிக்கும் எந்த இசையையும், சிறப்பாக ஒரு கவிதை அல்லது செய்யுளையும், சுட்டும். குறிப்பாக, முறையான யாப்புவடிவத்தில் உருவாக்கப்படும் ஒரு பாடலை இது புலப்படுத்தும். அநேக கவிதைகளுக்கு இசையமைக்கப்பட்டுள்ளது; மேலும் அநேக, பாடல்கள் ஸ்காட்லாந்து நாட்டுத் தேசீய கவியான இராபர்ட் பர்ன்ஸ் (Robert Burns) கவிதைகளைப் போல, நடைமுறையிலுள்ள மெட்டுகளுக்குப் பொருத்தமாக எழுதப்பட்டுள்ளன.

காதை அல்லது ஓத்து (chant) என்பதிலிருந்து பாடல் மாறுபட்டது. ஓதுதல் என்பது பாடுவதைச் சடங்காகவும் சமய

நெறியாகவும் கொண்ட பழைமை மரபைக் குறிக்கிறது. அது, மேற்கத்திய செவிகளுக்குப் பழக்கமில்லாத வடமொழி சுலோகங்களானாலும் சரி கதைப்பாக்களின் பகுதிகளானாலும் சரி, அவற்றை மீண்டும் மீண்டும் ஒப்பித்தல் ஆகும். ஆனால், நெடுங்காலமாக 15ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிக்கும் 16-ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திற்கு முன்பாக 'பாடல்' என்ற சொல் எந்த வித வேறுபாடுமின்றி, இசையாப்பு, கவிதைகள், கதைக் கூற்றுகள் முதலிய பலவகைகளையும் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. அதன்பிறகு இச்சொல்லுக்கு வரையறுக்கப்பட்ட புதிய பொருள் ஏற்பட்டது.

நாடகங்களில், சிறப்பாக எலிசபெத் கால நாடகங்களில், பாடல்கள் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்பட்டன. இன்பியல், துன்பியல் இரண்டிலும் ஈடு இணையற்ற நேர்த்தியான சில ஆங்கிலப் பாடல்களை ஷேக்ஸ்பியர் எழுதியுள்ளார். ஆனால், அதற்கு நேர் எதிரிடையாக, சில இன்பியல் இசை நாடகங்களில் (musical comedies) இடம் பெற்றுள்ள சில பாடல்கள் எதுகை மோனை நயம் வாய்ந்திருந்தும் காரண காரியப் பொருத்தமின்றி அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம்.

(காண்க **Lyric: தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்**)

1. J. R. Noble, *Shakespeare's Use of Song* (1925).
2. D. Stevens (ed.), *A History of Song* (1960).
3. C. M. Bowra, *Primitive Song* (1962).

## SONNET: ஏழிருவரிப்பா

ஐந்சீரசை இறங்கேறழுத்த (iambic pentameter) அடிகள் பதினான்கைக் கொண்டு அமையும் தன்னுணர்ச்சி இசைப்பா இது. இதன் ஒலியியைபுகள் (rhyme) சற்று சுழித்துப் பின்னப்பட்டுள்ளன. இயைபுப் பின்னல் மரபு அடிப்படையில் மூவகைகள் இப்பாவில் உண்டு:

(i) பெட்ரார்க் (Petrarch, – 1304–1374) பிரபலப்படுத்திய இத்தாலிய வகை. முதல் எட்டு வரிகளின் இயைபுகளை 12211221 என்ற விதத்திலும் அடுத்த ஆறு வரிகளின் இயைபுகளை 345345 என்ற விதத்திலும் அவர் அமைத்துப் பயன்படுத்தினார். (ஒவ்வொரு எண்ணும் ஒத்த இயைபொலியைக் குறிக்கும். இவ்வகையில் மொத்தம் ஐந்து வகை இயைபொலிகள் இருப்பதையும், முதலாம், நான்காம், ஐந்தாம், எட்டாம் வரிகள் இயைபில் ஒத்துள்ளன என்பதையும், இவ்வாறே இரண்டாம், மூன்றாம், ஆறாம், ஏழாம் வரிகள் ஒத்த இயைபினை என்றும், ஒன்பதாம், பன்னிரண்டாம் வரிகளும், பத்தாம், பதின்மூன்றாம் வரிகளும், பதினொன்றாம்

பதினான்காம் வரிகளும், ஒத்த இயைபு இணைகள் என்பதையும் எளிதில் அறியலாம்.

(ii) எலிசபெத் காலக் கவிஞர் எட்மண்ட் ஸ்பென்ஸர் கண்டு பிடித்த வகை. 12 12 23 23 34 34 என்று முதல் பன்னிரண்டு வரிகளும் அமைய, இறுதி வரிகள் 55 என இணைய அவர் இவ் வகைப் பாவினை யாத்தார்.

(iii) ஆங்கில அல்லது ஷேக்ஸ்பியர் வகை. இதன் இயைபுகள் 12 12 34 34 56 56 என அமைந்தன.

இத்தாலிய கவிஞர்கள் தாந்தேயும், பெட்ராரர்க்கும் இப்பாவினை பிளேட்டானிக் காதல் எனப்படும் உடலுறவு இல்லாத இலட்சியக் காதலினை அடிப்படை நோக்கமாகக் கொண்டு அமைத்துப் பிரபலப் படுத்தியபின் ஐரோப்பாவின் பிற பகுதிகளுக்கு இப்பா வடிவம் பரவியது. எலிசபெத் காலத்தில் இது இங்கிலாந்தை வந்தடைந்தது; அக்காலமே இப்பா விமரிசையாக மேலோங்கித் திகழ்ந்த காலம் ஆகும். எழிருவிரிப்பாத் தொடர்கள் (sonnet sequences) எனப்படுவற்றில், கவிஞனுக்கும் அவனது காதலிக்கும் உள்ள தொடர்பின் பல்வேறு தன்மைகளையும் காணுவதில் ஒவ் வொரு தொடரிலுமுள்ள பாக்கள் கருத்தளவில் இணைக்கப்பட் டிருக்கும். இப்பாவினைப் பெருமளவில் பயன்படுத்திய ஷேக்ஸ் பியருக்குப் பிறகு காதல் ஏழிருவரிப்பா எழுதுவதில் மோகம் நாளுக்கு நாள் குறைந்தது. ஜான் டன் சமய ஏழிருவரிப் பாக்கள் எழுதலுற்றார். மீண்டும் இத்தாலிய வடிவத்தைப் புகுத்திய மில்டன், தனது பார்வையிழந்த நிலையைப் பற்றிய உருக்கமான ஒரு பா உட்பட, ஆழமான பொருள்களைப் பற்றி இவ்வகைப் பாக்களை இயற்றினார். மில்டனின் செல்வாக்கினால் வேர்ட்ஸ் வொர்த்தும், ஷேக்ஸ்பியரின் தாக்கத்தினால் கீட்சும் இப்பாவகை யைப் பயன்படுத்தினர். இக்காலத்துக்குள், இவ்வகைப் பாக்களுள் அடங்கும் பாடுபொருள்களின் (themes) எல்லை விரிந்து பரந்த தாகி, தொடர்ந்து பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும் பெருத்த ஆதரவைப் பெற்றது. அடிக்கடி இப்பா, தாக்குதலுக்குள்ளாகி வந்திருக்கிறது. ''ஏழிரு வரிப்பா ஒன்றினை எழுதமாட்டாதவன் முட்டாள்; அப்பாக்கள் இரண்டை எழுதி விடுபவன் பித்தன்'' என்பது ஒரு கூற்று! இருபதாம் நூற்றாண்டில், டபிள்யூ. எச். ஆடின், டைலன் தாமஸ் போன்ற ஒரு சில கவிஞர்களே முன்னைய வர்களின் படைப்புத் தரத்திற்கு ஈடாக எழுத முடிந்தது என்றா லும் ஏழிரு வரிப்பா வடிவம் தொடர்ந்து ஆதரவு பெற்றுத் திகழ் கிறது.

கடந்த நூறு ஆண்டுகளில், அதன் அடிப்படை வளர்ச்சிப் போக்கு நின்று நிலை பெற்றுள்ள போதிலும், எந்தப் பொருளை யும், எந்த மனநிலையையும் உள்ளடக்க ஏதுவாக ஏழிருவரிப்

பாக்களின் பாடுபொருள்கள் ஐரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவிலும் மேலும் விரிவடைந்துள்ளன.

வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரி என்ற பரிதிமாற் கலைஞர் **1901**இல் இவ்வகைப் பாக்களின் சிறு தொகுதியொன்றைத் **தனிப் பாசுரத் தொகை** என வெளியிட்டார் என்பது தமிழ் வாசகர்களுக்குச் சுவையான செய்தி.

1. T. W. H. Crosland, *The English Sonnet* (1917).
2. L. G. Sterner, *The Sonnet in American Literature* (1930).
3. J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet* (1956).

## SPEECH: சொற்பொழிவு

சொல்லாட்சிக் கலைக்குறித்து ஒரு நூல் எழுதிய அரிஸ்டாடில் காலந்தொட்டு நிலைபெற்ற விதிகள், மரபுகளின்படி அமைக்கப் பட்டு நாவன்மை புலப்பட மொழியப்படும் பேச்சைக் குறிக்கும் இலக்கியத் தொடர் அரிஸ்டாட்டிலும் அவருக்குப் பின்னர் வந்த சிசரோ போன்ற பண்டை ரோமானிய வல்லுநர்களும் சொற் பொழிவை நான்கு பகுதிகளாகப் பிரித்தனர். அவையாவன:

(i) முன்னுரை
(ii) வழக்கை மொழிதல்
(iii) வாதம்: இது உரையும் மறுப்புரையுமாக அமையும்
(iv) முடிவுரை

சிலர் வழக்கை மொழிதல் எனும் இரண்டாம் பகுதிக்குப் பிறகு

(அ) உடன்படும் அம்சங்கள்
(ஆ) மறுப்பிற்குரிய அம்சங்கள்
(இ) நிறுவ முனையும் அம்சங்கள்

ஆகியவற்றையும் சேர்த்துக் கொள்வர். சிலர் முடிவுரைக்கு முன்பு கிளைக்கருத்து இடம் பெறுவதை விரும்புவதும் உண்டு. சொல்லாட்சிக்கலை வகுப்புகளில் இன்றும் இப்பகுதிகள் கற்பிக் கப்படுகின்றன.

## STAGE DIRECTION: நாடக மேடைக்குறிப்பு

நாடக நடிப்பு பற்றி அதன் ஆசிரியரின் மனப்பான்மையை வெளிப்படுத்தும் முக்கியமானதொரு நாடகக் கூறு இது. நாடக மேடைக் குறிப்புகள் இன்றியமையாதவை. ஏனெனில், ஒரு நாட கம் எவ்வகையில் மேடையில் நடிக்கப்பட வேண்டுமென்று அதன் ஆசிரியர் விரும்புகிறாரென்பதை அந்நாடகத்தை வாசித்து மேடை

யேற்றும் நடிகர் குழாமுக்கு இவை உணர்த்துகின்றன. எலிசபெத் கால நாடகங்களில் நடிகர்கள் அரங்கிற்குள் செல்ல வேண்டியதை யும் அரங்கிலிருந்து அகலவேண்டியதையும் நாடகக் குழுவின் பாடக் காப்பாளர் (book keeper) முன்கூட்டியே எச்சரிக்க வேண்டியிருந்ததால், குறிப்பிட்ட பாத்திரங்களின் 'உள்நுழைவு' 'வெளிப்புறப்பாடு' முதலிய மேடைக் குறிப்புகள் உரிய இடங் களுக்குச் சில வரிகள் முன்னதாகவே அவரால் சேர்த்துக் கொள் ளப்பட்டன. ஷேக்ஸ்பியரின் மேடைக் குறிப்புகள் அவரது பிந்திய நாடகங்களில் மட்டுமே விரிவாகக் காணப்படுகின்றன. ஒருகால், அவர் லண்டனிலிருந்து தமது குழுவினரின் நேரடித் தொடர் பின்றி சொந்த ஊரான ஸ்ட்ராட் ஃபோர்டில் (Startford) இருந்த காலத்தில் அவை எழுதப்பட்டமையால் அவ்வாறுயிற்று போலும்.

தற்கால நாடகங்களில் மேடைக் குறிப்புகள், பாத்திரங்களின் உருவ அமைப்பு, உளப்பாங்கு இவற்றைக்கூட சுட்டிக்காட்டி மிக விரிவாகவும், விளக்கமாகவும் அமைக்கப்படுகின்றன; இத்தகைய நாடக மேடைக் குறிப்புகள் முதன் முதலில் பெர்னுட்ஷாவினுல் ஆங்கில நாடகத்தில் புகுத்தப் பெற்றன.

**STANZA:** செய்யுள் பத்தி

'நிறுத்தும் இடம்' (stopping place) எனப் பொருள்படும் இத்தா லிய மொழிச் சொல்லிலிருந்து இச்சொல் வந்தது. செய்யுள் பத்தி என்பது ஒரு கவிதையின் அடுத்தடுத்த சில வரிகளின் தொகுப்பாகும்; கவிதையின் அடிப்படைக் கட்டுக் கோப்பில் இது ஓர் அலகு (unit) ஆகும். இது ஒரு குறிப்பிட்ட அடி வகை அமைப்பிலும் இயைபு (rhyme) ஒழுங்கிலும் முறைப்படுத்தப் பட்டு, அக்கவிதை முழுவதும் அதே முறையில் மீண்டும் மீண்டும் வரும். செய்யுள் பத்திகள், (இரு வரிகள் கொண்ட) குறளடி அல்லது (நான்கு வரிகள் கொண்ட) அளவடி முதலிய எளிய வடி வங்கள் முதல், பதினாறும் நூற்றுண்டில் எட்மண்ட் ஸ்பென்ஸரும் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டில் கீட்சும் உருவாக்கிக் கொண்ட சிக்கலான வடிவங்கள் வரை பரந்த எல்லையுடையவை.

இத்தகைய சமமான வரி எண்ணிக்கையுடைய செய்யுள் பத்திப் பிரிவினைக் கையாளாத நீண்ட கதைப் பாடலான 'சுவர்க்க நீக்கம்' போன்ற கவிதைகளில் ஒரே ஒழுங்கில் அமையாமல் அவ் வப்போது வரிகளின் தொகுதிப் பகுப்பாக வருவதைக் குறிப்பதற் கும் இச்சொல் பயன்படுகிறது. பல்வேறு நீள அளவு கொண்ட செய்யுள்பத்திப் பகுப்புடன் கூடிய இயைபற்ற (unrhymed) சிறிய கவிதைகளும் உள்ளன. ஒழுங்கற்ற இசை விளிப்பாடல்கள் (irregular odes) இவ்வகையின.

**STOCK AND TYPE CHARACTERS: வழக்கநிலைப் பாத்திரங்களும் ஒரே வகைப் பாத்திரங்களும்**

பெரும்பாலும் நாடகங்களிலும் நாவல்களிலும், இலக்கிய வடிவங்களாக மீண்டும் மீண்டும் ஒரே தன்மையில் அடிக்கடி வார்க்கப்படும் பாத்திரங்களை இத்தொடர் குறிக்கும். எடுத்துக் காட்டாக, தற்பெருமை பேசும் போர்வீரனை பண்டைக் கிரேக்க இன்பியல் நாடகந் தொட்டு, இத்தாலிய இன்பியல் நாடக வழியாக, ஷேக்ஸ்பியர் வரை காணமுடிகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் 'நீ விரும்பிய வண்ணமே' 'பன்னிரண்டாம் இரவு' போன்ற எலிசபெத் கால அற்புத நவிற்சி இன்பியல் நாடகங்களில் ஆணுக மாற்றுருக் கொள்ளும் இளம் கதைத்தலைவியை வழக்கநிலைப் பாத்திரமாகக் காணுகிறோம். முரட்டு மேலை அமெரிக்கக் கதைகளிலும் திரைப்படங்களிலும், குற்றவாளிகளையும் கொள்ளைக் கூட்டத்தினரையும் ஒடுக்கத் தனது துப்பாக்கியைத் தாராளமாகப் பயன்படுத்தும் வாய்திறவா நகரக்காவல் தலைவன் அல்லது கிராமப் பஞ்சாயத்தான் இடம் பெறுகிறான். நலிவுற்ற நாகரிகம் விளைக்கும் துன்பங்களுக்கும் இடர்ப்பாடுகளுக்கும் எதிராகத் தானுக வகுத்துக் கொண்ட பெருமை நெறிக்கு (personal code of honour) உண்மையாகத் தொடர்ந்து நிற்கும் உறுதிவாய்ந்த — ஆனால் உதடு திறவா — ஹெமிங்வே பாணிக்கதைத்தலைவனின் பாத்திரமும் இவ்வகையைச் சார்ந்ததே.

ஆனால், இத்தகைய வழக்கநிலைப் பாத்திரங்களை, உண்மை வாழ்விற்குப் பொருத்தமாகவும், மறக்க முடியாத்வையாகவும், அனைவரும் ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடிய வகையில் சிறந்த எழுத்தாளர்களால் மாற்றி அமைத்துக் கொள்ள இயலும். இடைக்கால நாடக பாணி நகைச்சுவைப் பாத்திரத்தின் அடிப்படையில் எழுந்த ஃபால்ஸ்டாஃப் (Falstaff) என்பவனை ஆங்கில இலக்கியத்தின் தலை சிறந்த நகைச்சுவைப் பாத்திரமாக ஷேக்ஸ்பியர் இவ்வாறு மாற்றியமைத்துள்ளார்.

நற்பண்புகளின் உறைவிடமான கதைத் தலைவர்களும், பேரழகின் முழுவடிவமான கதைத் தலைவிகளும், கொடுமையின் மொத்தவுருவான வில்லன்களும் பெரும்பாலான தமிழ்த் திரைப்படங்களில் வரும் வழக்கநிலைப் பாத்திரங்கள் ஆவர். இவர்களிலிருந்து மிகச் சிறு தோற்ற மாறுதல்களே கொண்ட இவ்வகை வழக்கநிலைப் பாத்திரங்களுக்குத் தமிழ்ப் புனைக்கதைத் துறையிலும் பஞ்சமே இல்லை.

(காண்க **Characters, Flat and Round: பாத்திரங்கள், உயிரற்றவையும் உயிருள்ளவையும்**)

**STOCK RESPONSE: வழக்கநிலைச் செயற்பாடு**

மனம் ஒப்பிய, உண்மையான செயற்பாட்டிற்கு மாருக, வழக்கத்திற்கு ஆட்பட்டதும் எந்திரகதியில் அமைந்ததுமான ஒரு செயற்பாடு. இத்தொடரினை, ஒரு நூலாசிரியர் தமது படைப்பில் வெளியிடும் ஒரு கருத்து அல்லது நிலைமை பற்றி ஒரு வாசகர் காட்டும் உணர்ச்சியற்ற (சொல் அல்லது செயலால் வெளிப்படும்) மனப்பான்மைக்குப் பயன்படுத்தலாம். நூலில் உள்ள ஒரு பகுதியை வாசகர் ஏற்றுச் செயல்படுகிற போக்கினைக் குறிக்கவும் பயன்படுத்தலாம். இவ்விரு இடங்களிலுமே இத்தொடர் இழிந்த பொருளையே ஏற்று நிற்கிறது. இத்தகைய செயற்பாடு, வாசக ரைத் தவருகத் திசை திருப்பி அவரது கவனத்தைக் குலைத்து விடுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக, ஏழிருவரி இசைப்பா காதலை மட்டுமே வெளியிடும் என்று ஒரு வாசகர் கருதினுல், காதலைப் பற்றிக் குறிப்பிடாத ஏழிருவரி இசைப்பாக்களைப் புறக்கணிக்கவோ அல்லது அரை குறையாகக் கொள்ளவோ அவர் முற்படுகிருர். எனவே, வழக்க நிலைச் செயற்பாடுகள் உண்மை நிலைக்கு மாருக வும் பொருத்த மின்றியும் இருக்கிறன.

**STOCK SITUATION: வழக்க நிலைமை**

வழக்கநிலைப் பாத்திரங்களைப் போலவே, வழக்க நிலைமைகளும் பெரும்பாலும் நாடகம் அல்லது நாவலின் கதைக் கட்டமைப்பில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை திரும்பத் திரும்ப வரும் நிகழ்ச் சிகளும் செயல்களின் தொடர்களும் ஆகும். இலக்கியம் தோன் றிய காலந்தொட்டு இடம் பெற்றுவரும் (இரு ஆடவர் ஒரே பெண்ணைக் காதலிக்கும்) நிலைத்த முக்கோணமும், நெடுங்கால மாகக் காணுமற்போன கதைத் தலைவன் அவனது மச்சம் முதலிய பிறவி அடையாளம் ஒன்றின் அடிப்படையில் கதையின் முடிவில் இனங் கண்டுகொள்ளப்படுதலும் இவ்வகைப்படும் இரு எளிதான எடுத்துக்காட்டுகள்.

ஆனுல், தற்காலத்திய புராணிகத் திறனுய்வாளர்கள், இலக் கியத்தில் திரும்பத் திரும்பக் காணப்படும் வழக்கநிலைப் பாத்திரங் களிலும் நிலைமைகளிலும் ஆழமான பொருளைக் காணுகிருர்கள். பாலுணர்வு நோக்கில் கவர்ச்சிகரமான ஆனுல் அழிக்கும் தன்மை கொண்ட அழகி, உயிரிழக்கும் பலியாள், பாதாள, நரக லோகஞ் சென்று மீளும் கதைத் தலைவனின் பயணம் முதலியன. அவர்கள் கருத்துப்படி, மீண்டும் மீண்டும் வரும் இத்தகைய வடிவமைப்பு கள், கனவுகளையும் புராணங்களையும் போலவே, மனிதவுலகு முழு மைக்கும் பொதுவான அடிப்படை மாணிட உள்ளுணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன.

**STORM AND STRESS: புயலும் அழுத்தமும்**

ஜெர்மனியில் எழுந்த 'Sturm und Drang' என்ற ஜெர்மானியத் தொடரால் குறிக்கப்பெறும் இலக்கிய இயக்கத்தின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புத் தொடர் இது. அவ்வியக்கம், அப்போது ஐரோப்பாவில் செல்வாக்குடன் விளங்கிய பிரெஞ்சு இலக்கியத் தின் போலிப் பழம் போக்குக்கு (neo-Classicism) எதிராக எழுந்ததாகும். அது 1760 முதல் 1780 வரையிலான குறுகிய காலத்திற்கே ஓங்கி நின்றது; ஏனெனில், அவ்வியக்கச் சார்பாளர் கள் ஆண்டுகள் செல்லச் செல்ல முனைப்புக் குன்றி அமைதியுறத் தலைப்பட்டார்கள். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் ஹெர்டர் (Herder) கதே, ஷில்லர் (Schiller) ஆகிய புகழ் மிக்க ஜெர்மானிய எழுத்தாளர்கள். ஆனால், பிந்திய இருவரும் தம் இளமைக் காலத்தில்தான் அவ்வியக்க முனைப்பில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்டனர்.

புயல் அழுத்த இயக்கம் இளம் எழுத்தாளர்களால் ஒரு பொதுச் செயல் திட்டத்தின் அடிப்படையில் தொடங்கப்பட்டது. அவர் கள் உணர்ச்சியின் மீதும் எழுச்சியின் மீதும் மிகுந்த நம்பிக்கை வைத்தார்கள். கலை நுட்ப மேதமையின் தனித்தன்மையிலும் உயிர்ச் சக்தியிலும் ஆழ்ந்த பற்றுடையவர்கள். உள்ளுணர்வி லும் அகத்தூண்டுகையிலும் உண்மையைத் தேடினார்கள். கலை ஞனின் தனித்தன்மையிலும் சுதந்திரத்திலும் அவ்வியக்கம் கொண் டிருந்த தற்பெருமையும், அழுத்தமான சோக வுணர்வோடு கூடிய உணர்ச்சிகரமான புலன் நுகர்வுப்பான்மையும் அவ்வியக்கத்திற்கு எதிராக இலக்கிய எழுத்தில் சமநிலை வழுவிய குற்றச்சாட்டினை எழுப்ப இடமளித்தன. எனினும், அவ்வியக்கம் இலக்கியத்தை ஒரு கலையாக வளர்ப்பதற்கு உறுதுணையாய் நின்றது. ஏனெனில், முதன்மையும் முக்கியத்துவமும் அறிவு வழிப்போக்கிலிருந்து உணர்ச்சி வழிப்போக்கிற்கும், எண்ணத்திலிருந்து அநுபவத்திற் கும் மாற்றப்பட்டமை ஒரு புதிய எழுச்சியைத் தோற்றுவித்தது. பெரும்பாலான படைப்புகள் மரபை உடைக்கலுற்றதன் விளை வாக மினுக்குப்பூச்சு நடையும் வடிவக் கட்டுதிட்டமும் புறக் கணிக்கப்பட்டன.

பிரெஞ்சுப் பழம் போக்கு எழுத்தாளர்கள் பெரிதும் மதித்துப் போற்றிய நாடக ஒன்றிணைப்புகளை (unities) உடைத்தமையால் ஷேக்ஸ்பியர் மரபு தகர்த்த நாடக எழுத்துத்துறையில் ஒரு முன் மாதிரியாகத் திகழ்ந்தார். ஆனால், அவரது நாடகத் தலைவர்கள் மிகத் தீவிரமான தனித்தன்மை பூண்டமையால் வரம்பு மீறியவர் களாகவும் பொருத்தமற்றவர்களாகவும் உள்ளனர். தன்னுணர்ச் சிப் பாங்கமைந்த கவிதையோ, வடிவமைப்புச் சுதந்திரம், எளிய, நேரடியான மொழி நடை முதலிய நாட்டுப்புற இலக்கியத் தன்

மைகளால் வளமுற்றுச் செழித்து நிலைத்தது. இவ்வகை நாவல்கள் உணர்ச்சிபூர்வமான நிகழ்ச்சி மோதல்களையே பெரும்பாலும் கொண்டிருந்தன.

எனினும், சிக்கலானதும் நாகரிக நுண்மை மிக்கதுமான ஒரு கால கட்டத்தில் தனது இலட்சியக் கனவாகிய அனைவர்க்கும் பொதுவான தேசிய மக்கள் இலக்கியம் படைத்தலை அடைய முடியாமற் போனதால் அவ்வியக்கம் முழுமை பெறுமல் குறை யுயிராய் நலிவுற்று முடிந்தது.

H. B. Garland, *Storm and Stress* (1952).

**STORY WITHIN A STORY: கதைக்குள் கதை**

நீண்ட காதல், வீரப் படைப்புகளில் பெரிதும் பயன்படும் கதை கூறல் முறை இது. ஒரு கதையைச் சொல்லி வரும்போது மற்றொரு கதை குறுக்கிடுவதாகவும், அதனிடையே மூன்றுவதொரு கதை குறுக்கிடுவதாகவும், இவ்வாறு வரும் இடையீட்டை இத் தொடர் குறிக்கும். இது '1001 இரவுகள்' எனப்படும் அராபிய இரவுக் கதைகளின் பொதுத் தன்மையாகும். ஸ்மாலெட் (1721–71), டிக்கன்ஸ் போன்ற சில ஆங்கில நாவலாசிரியர்களும்* இவ் வகைக் கதை கூறலைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இதனை, ஒரு பரந்த உட்கூட்டினுள் மாலை போலப் பிணைக்கப்படும் கதைத் தொகுப்புகளோடு குழப்பிக் கொள்ளக்கூடாது. எனினும், மேற் குறித்த '1001 இரவுகள்' நூலில் இவ்விருவகை உத்திகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

**STREAM-OF-CONSCIOUSNESS (NOVEL): நினைவோடை (நாவல்)**

தற்கால நாவல்களில் மிகவும் வளர்ச்சியடைந்த ஒரு வடிவத்தை இத்தொடர் குறிக்கிறது. இதனை 1890-இல் வில்லியம் ஜேம்ஸ் என்னும் அமெரிக்க உளவியலாளர் தமது 'உளவியல் கொள்கைகள்' (*Principles of Psychology*) என்னும் நூலில் முதன் முதலில் உருவாக்கிப் பயன்படுத்தினர். தொடர்பற்றதாகக் காணப் படும் ஒரு கருத்து அல்லது பொருளிலிருந்து மற்றொன்றுக்குத் தாவி ஓடும் மனிதனின் எண்ணப்பாய்ச்சல், ஆற்று நீரில் மிதந்து வரும் பொருள்கள் எவ்வாறு நீரோட்டத்தால் இணைக்கப்பட்டுள் ளனவோ அவ்வாறு உட்கிடையாக ஒன்றுபட்டு அடுத்தடுத்து அலை யென மாறி மாறிச் செல்வதை அவர் இத்தொடரால் வருணித் தார். எல்லையற்றதும் ஒரே சீரற்றதுமாகக் கருதப்படும் மனித மனத்தின் அலைபாயும் போக்கு, ஜான் டன் எனும் ஆங்கிலப் பெருங்கவிஞர் தமது இறைவழிபாடு எவ்வெவற்றல் அலைப்புறு கிறது என விரித்துரைக்கும் புகாரில் விளக்கமுறுகிறது. ''நேற்

றைய இன்பங்களின் ஒரு சிறு நினைவு, நாளைய இடர்களைக் குறித்த ஒரு நடுக்கம், என் முழங்காலில் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு துரும்பு, என் செவியில் விழும் ஒரு சலசலப்பு, என் கண்ணில் படும் ஒரு மெல்லொளி, எதுவோ, ஒன்று, ஏதுமில்லாத ஒன்று, ஒரு மாயம், என் மூளைக்குள் புகுந்துள்ள ஒரு மாயப் பிசாசு''— வழிபாட்டைப் பாதிக்கின்றனவாம்.

குழப்பமூட்டும் வடிவமைப்பாகக் காட்சி தரும் மனித சிந்தனை ஓட்டத்தை கதை சொல்லும் முறையில் மாற்றியமைப்பது நினை வோடை நாவலின் தனிச் சிறப்பாகும். ஒரு பாத்திரத்தின் புலன் நுகர்வுகளோடு அதன் முழு உணர்வு அரை உணர்வுச் சிந்தனைகள், நினைவுகள், உணர்ச்சிகள், தற்செயலான தொடர்புகள் ஆகிய வற்றையும் கலக்கும் மனப்போக்கின் முழு அளவையும் ஓட்டத்தை யும் நன்கு வெளிப்படுத்தும் பான்மையிலமைந்த கதை கூறும் முறையாக இது முதலாம் உலகப் போருக்குப் பின்பு திருத்த முற்றது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில், ஜார்ஜ் மெரிடித், ஹென்றி ஜேம்ஸ் ஆகியோரது நாவல்களின் அகநோக்குப் பகுதி களில் (passages of introspection) நினைவோடை நாவல் தனது தெளிவற்ற தொடக்கத்தைக் கண்டது. 1888-இல் எடோவர்ட் ஜுவார்டின் (Edouard Djuardin) எனும் சாதாரண பிரெஞ்சு நாவலாசிரியர் தமது 'பாராட்டிதழ்கள் வெட்டுப்படுகின்றன' (The Laurels Have Been Cut) என்ற சிறிய நாவலில் கதைக்கருவின் நிகழ்ச்சிகளையும் காட்சிகளையும் அதன் மையப்பாத்திரத்தின் நினை வோட்டத்தின் மீது தாக்கம் செலுத்தும்படி பண்படாத முறை யில் காட்டினர்.

ஆங்கிலத்தில் இதனைக் கையாண்டவர்களில் மிகவும் புகழ் பெற்றவர்கள்: டோரதி ரிச்சர்ட்ஸன், வர்ஜினியா உல்ஃப், ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் ஆகியோர் ஆவர். அடுத்து வந்தவர் அமெரிக்க நாவ லாசிரியர் வில்லியம் ஃபாக்னர். இவ்வாங்கில நாவலாசிரியர்கள் கையில், அனைத்தும் அறிந்த ஆசிரியரின் (omniscient author) மரபு வழிக்கதை சொல்லும் முறைக்கு எதிராக எழுப்பப்பட்ட போரில் பயன்படும் கரிய ஆயுதமாக நினைவோடை முறை பயன் பட்டது எனில் அது மிகையாகாது.

தத்தம் மையப் பாத்திரங்களின் மனத்துள் பாயும் உண்மை யான எண்ண ஓட்டங்களை, முரண்பாடுகளையும் தொடர்பின்மை யையும் பொருட்படுத்தாமல், தத்தம் வழியில் அப்படியே பதிவு செய்து வைப்பதன் மூலம், இந் நாவலாசிரியர்கள் அவர்களது சம காலத்திய நாவல்களில் நிலைத்திருந்த முறையான ஆசிரியர் அவ்வப்போது குறுக்கிட்டுத் தம்முரை பகருவதைத் திட்டமிட்டுத் தவிர்த்து விட்டனர். வழக்கமான (மரபுவழி) கதை சொல்லும் உத்திகளும் கதைக் கட்டமைப்பும், சிக்கலான ஒரு காலகட்டத்

திய சமுதாய அழுத்தங்களைச் சரிவரப் பிரதிபலிக்கத் தவறி விட்டன என்று இவர்கள் கருத்துரைத்தனர். வர்ஜினியா உல்ஃ பின், ''டிசம்பர் 1910 வாக்கில். மனித இயல்பு மாறிப்போய் விட்டது!'' என்பதை ஏற்றுக் கொண்ட இவர்கள், பழைய வடிவ மான கதை சொல்லும் சமூக நாவல் பாணியை உதறித் தள்ளி விட்டு, ஒரு பாத்திரத்தையே மையமாகக் கொண்டு அதன் எண் ணங்களையும் உணர்ச்சிகளையும், செறிபொருளாக அமைத்துச் சுழ லும் நாவல் பாணியை விரும்பி ஏற்றுக் கொண்டனர்.

கொள்கையளவில், நினைவோடை நாவல் மனிதமனம் செயல் படுவதை அணுகுகையில் அனைத்தையும் உள்ளடக்கியதாக இருப்பி னும், ஒவ்வொரு நாவலாசிரியரும் தம் சொந்தக் கொள்கைகளை யும் வடிவமைப்புகளையும் உருவாக்கிக் கொண்டார். வர்ஜினியா உல்ஃப்பைப் பொறுத்த வரையில், நினைவோடை முறை என்பது அவரது பாத்திரங்கள் தங்களது நினைவுகளிலிருந்து பற்றியெடுத்த வாய்ப்புக் கொள்கைகளோடு கூடிய சூழ்நிலையிலிருந்து பெற்ற ஒழுங்குபடுத்தப்படாத எண்ணங்களின் தொகுதியாகும். ஏனெ னில், பல்வேறுபட்ட எண்ணங்களால் உள்ளும் புறமும் தாக்கப் படும் ஒரு குறியிலக்காகவே மூளையை அவர் காண்கிறார். ஆனால் அவரது 'திருமதி டாலோவே (*Mrs. Dalloway*, 1925) 'கலங்கரை விளக்கத்திற்கு' (*To the Lighthouse*, 1927) ஆகிய நாவல்களில் உள்ளதுபோல, ஒழுங்குபடுத்தப்படாத எண்ணத் தொகுதியின் மீது ஒருவகைச் செயற்கை வடிவத்தைத் திணிக்கிறார். ஒரு நாளில் படுக்கைவிட்டு எழுவது முதல் மீண்டும் படுக்கைக்குச் செல்வது வரை ஒரு மனிதன் அடையும் மன அநுபவங்களை எடுத்து வைக்கும் 'யுலிசஸ்' (*Ulysses*, 1922) போன்ற தமது நாவல்களில் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ், ஓர் எண்ணத்திலிருந்து மற்றொரு எண்ணத்திற்கு மனப் போக்கு சடார் சடாரென மாறுவதை மிகுந்த திறமையுடன் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார். இதோ ஓர் எடுத்துக் காட்டு: ''அங்கல்ல. கால் சட்டையில் விட்டு விட் டேன். உடனே போக வேண்டும். உருளைக்கிழங்கு என்னிடம் உண்டு. 'கிறீச்'சிடும் உடை அலமாரி'' நினைவோடை நாவலின் அடிப்படைக் கொள்கை நிலைக்கு இது மிகவும் நெருங்கியுள்ளது.

'ஃபின்னிகனின் விழிப்பு' (*Finnegan's Wake*) என்பது இவ் வகையில் ஒரு மாறுபட்ட நாவல் ஆகும்; ஏனெனில், மையக் கதா பாத்திரம் கதை முழுதும் உறக்க நிலையிலேயே இருக்க, நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறுகின்றன. இம் மூன்று எழுத்தாளர்களில் காலத்தால் முந்தியவரான டோரதி ரிச்சர்ட்ஸன், தம் 'புனிதப் பயணம்' (*Pilgrimage*, 1915–1938) எனும் பன்னிரெண்டு தொகுதி நாவலில், முழுக்க முழுக்கத் தம் கதைத் தலைவியின் மனத்தெழும் நினைவோடையில் முனைந்து ஒரு முகப்படுத்துகிறார்.

வில்லியம் ஃபாக்னர் தமது தலைசிறந்த படைப்பாகிய 'ஓசையும் ஆவேசமும்' (*The Sound and the Fury* 1929) என்ற நாவலின் முற்பகுதியில், பெஞ்ஜை (Benjy) எனும் முப்பத்து மூன்று வயதான ஒரு முட்டாளின் மனம் செயல்படுவதை, அவன் நேரம் என்றால் என்னவென்று அறிய முடியாததால், காலப் பகுப்பற்ற வெறும் உணர்ச்சிகளாலான உலகாக அருமையாகப் படைத்துக் காட்டுகிறார். இவ்வகை நாவல் வடிவத்தை மிகச் சிறந்த முறையில் பயன்படுத்திய ஐரோப்பியர்களின் 'சோதனை' (*The Trial* 1925) 'கோட்டை' (*The Castle* 1926) ஆகிய ஜெர்மானிய நாவல்களின் ஆசிரியரான ஃப்ராங்க் கஃப்கா (Frank Kafka) ஒருவராவார்.

சில காலமாகத் திறனாய்வாளர்கள் 'நினைவோடை' என்னும் தொடரை 'நெஞ்சகத் தற்கூற்று (interior monologue) என்னும் தொடரோடு ஒத்த பொருளுடையதாகப் பயன்படுத்தி வந்த போதிலும், மிக அண்மைக் காலத்தில் உளவியல்வழி நாவலில் ஒரு வகையைக் குறிக்க 'நினைவோடை' எனும் தொடரும், அவ்வகை நாவலின் முக்கிய உத்திகளில் ஒன்றைக் குறிக்க 'நெஞ்சகத் தற்கூற்று' எனும் தொடரும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. எனவேதான், நாம் இன்று நினைவோடை நாவலைப் பற்றிப் பேசுகிறோம்; அதன் உத்திகளைப் பற்றியல்ல. நெஞ்சகத் தற்கூற்று, எழுத்தாளருக்கு எழுத்தாளர் மாறுபடும் உத்தி. இது, ஒரு பாத்திரத்தின் மனத்துக்கண் நிகழும் உணர்வுகளை உள்ளது உள்ளபடி—உரைகாரர் நிலையிலோ வழிகாட்டி நிலையிலோ ஆசிரியரின் தலையீடு அறவே இன்றி அல்லது பெரும்பாலும் இன்றி எண்ணப் போக்கு அல்லது மனோலயத்தைப் பொதுவாக அப்படியே திரும்பக் கொண்டுவருவதாகும். மனப்போக்கின் வரன்முறையற்ற நானாவிதப் பாய்ச்சல்களையும் இது பிரதிபலிப்பதால், பாத்திரத்தின் நினைவுகள் ஓடும் சீரற்ற தன்மைக்குப் பொருத்தமாக, மொழிநடையும் முற்றிலும் தொடர்பற்றுச் செல்கிறது. நெஞ்சகத் தற்கூற்று, அதன் தீவிரமான வடிவத்தில், மனித மனப்போக்கின் சரியான மறுபதிப்பே என்று சிலவேளைகளில் உரிமை கோரப்படுவதுண்டு. ஆனால் அது உண்மையாக இருக்க முடியாது. ஏனெனில், புலன் நுகர்வுகள், உணர்ச்சிகள் ஏன் சிலவகைச் சிந்தனைகளுங் கூட—மனத்தில் அவை நிகழ்வதுபோல் வார்த்தைகளால் வடிக்க வொண்ணாதவை. அதாவது, அவற்றிற்கு மொழிவடிவம் கிடையாது. ஆகவே, நினைவோடை நாவலாசிரியர் இத்தகைய நினைவுக் கூறுகளை உரு மாற்றியமைத்து மொழிவடிவில் தரவேண்டியதிருக்கிறது. நெஞ்சகத் தற்கூற்றுடன் கூடிய கதை சொல்லும் உத்தியைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் இதைச் செய்ய முடிகிறது. அதற்காக நாவலாசிரியர் மனப் போக்கின் பல்வேறு கூறுகளையும் குறிப்

புக்குறிப்பாக வெட்டு ஒட்டின்றி அப்படியே திருப்பிப் படைக்க முயலுவதில்லை. மனித சிந்தனை அலைகளின் குழப்ப ஓட்டத்திலும் ஒரு அமைப்பு வடிவை ஆசிரியர் புகுத்துகிறார்.

இந்த நிலையில், லா. ச. ராமாமிர்தம், ஜெயகாந்தன், இவர்களுக்கும் பிந்திய சில அண்மைக்காலத் தமிழ் எழுத்தாளர்கள் தமது படைப்புகளில் நினைவோடை நாவல் உத்திகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்று சில திறனாய்வாளர்கள் உரிமை கோருவது எளிதில் நின்று நிலைக்கத்தக்கதல்ல என்பது, தமிழ் வாசகர்களுக்குத் தற்போது தெளிவாகும். இந்நாவலாசிரியர்களாகட்டும், இத்திறனாய்வாளர்களாகட்டும் இவ்வகை உளவியல்வழி நாவல்களின் புகழ்மிக்க மேலை நாட்டு உதாரணங்கள் எல்லாவற்றையுமோ, அல்லது சிலவற்றையோ கூட அறிந்திருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

1. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954).
2. Melvin J. Friedman, *Stream of Consciousness: A Study of Literary Method* (1955).
3. Leon Edel, *The Modern Psychological Novel* (rev. ed., 1964).

**STRUCTURE:** கட்டமைப்பு

ஓர் இலக்கியப் படைப்பான ஒருமைப்பாட்டைக் குறிக்கின்ற 'கட்டமைப்பு'க் கூறைப் பற்றி எல்லாத் திறனாய்வுக் கொள்கைகளுமே கூறுகின்றன. ஆனால் ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் குண நலன்களில் எதற்கு அதிக முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறதோ, அதற்கேற்றவாறு கருப்பின்னல், மொழி, முரண், உருவகம், புராணிகம் என்று வடிவமைப்பைக் குறிக்கும் சொற்கள் மாறுபடுகின்றன. மேலே குறிப்பிட்ட சொற்கள் அனைத்துமே ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் பொருளுக்கேற்றவாறு வடிவமைப்பைத் தருகின்றன.

ஒரு முழுமையான இலக்கியப் படைப்பின் பகுதிகளுக்கிடையே நிலவும் உறவுகளின் திரட்டே கட்டமைப்பாகும் என்று வெகு காலத்திற்கு முன்னர் கருதப்பட்டது. இங்கே குறிப்பிடப்பட்ட முழுமை என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பைக் குறித்தாலும் அதில் இடம் பெறும் ஒரு அதிகாரத்தையோ, ஒரு காட்சியையோ, ஒரு செய்யுள் பத்தியையோ ஒரு வாக்கியத்தையோ அல்லது ஒரு வரியையோ கூடக் குறிக்கலாம். இங்கே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள 'பகுதிகள்' என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் மரபு சார்ந்த (formal) உட்பிரிவுகளையோ, அதன் ஒரு பக்கத்தில் இடம்பெறும் ஒலிகள், சொற்கள், சொற்றொடர்கள் போன்ற குறிப்பிடத் தகுந்த அம்சங்களையோ அல்லது தலைப்புகள், நிகழ்ச்சிகள் போன்ற

மரபொழுங்கு சாராத (non-formal) உட் பிரிவுகளையோ குறிக்க லாம்.

மரபொழுங்கு சார்ந்த, மரபொழுங்கு சாராத என்ற இரு பிரிவுகளையுமே தன்னகத்தே கொண்டுள்ள ஓர் இலக்கியப் படைப் பின் கட்டமைப்பு இவ்விருவகையாக அமைகின்றது. ஒரு கவிதை வரியானது இணைப்பு வார்த்தை, வினைச் சொல், பெயர்ச்சுட்டு, வினைஅடை போன்ற இலக்கணப் பதங்களால் ஆனது என்று கூறும்போது அதன் மரபொழுங்கு சார்ந்த வடிவமைப்பை விவரிக் கிறோம். ஒரு கவிதையில் சில குறிப்பிட்ட கருப்பொருட்கள் அல்லது நிகழ்ச்சிகள் அடங்கியுள்ளன, என்று கூறும்போது அதன் மரபொழுங்கு சாராத கட்டமைப்பை விவரிக்கிறோம்.

ஓர் இலக்கியப் படைப்பிற்கு பருப்பொருள் கட்டமைப்பும் (அச்சில் தோன்றுவது), உளவியல் கட்டமைப்பும் (இனங் கண்டு கொள்ள முடிந்து, ஆனால் நேரில் காணமுடியாதது) உள்ளது போல்தான் தோன்றுகிறது. ஒரு கவிதையின் மேலோட்ட பொருளைத்தவிர வேறு பொருள்களையும் உணர்ந்துகொள்ளுதல், அக்கவிதையில் இடம் பெறும் ஒரு சொல் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளையோ, உணர்ச்சியையோ, மனநிலையையோ வெளிப்படுத் துவதாகக் கொள்ளுதல்—போன்றவை மரபொழுங்கு சாராத கட்டமைப்பின் வகைகளேயாகும். இந்த முறைப்படி பார்த்தால், ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் அமைப்பும், அதில் இடம் பெறும் சொற்களும் சேர்ந்ததே கட்டமைப்பு என்றாகிறது.

'கட்டமைப்பு' என்ற சொல்லை, இன்றைய இலக்கியத் திறனாய் வாளர்களில் பலர் 'நயம்' (காண்க) என்ற சொல்லுக்கு எதிர்ப் பதமாகவே பயன்படுத்துகின்றனர். அந்தக் கண்ணோட்டத்தில் 'கட்டமைப்பு' என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் கருப்பொரு ளைச் சுற்றி பரந்து அமைந்துள்ள திட்டத்தையே குறிக்கிறது. எனவே ஒரு நாவலில் இடம் பெறும் நிகழ்ச்சிகளை ஒழுங்குபட அமைக்கின்ற திட்டமே வடிவமைப்பு என்று கூறலாம். ஆனால் அந்த நூலின் அகப்பகுதியின் ஒழுங்கை 'நயம்' என்று கூறுகிறோம்.

புதுத் திறனாய்விற்கு (காண்க) அடிக்கல் நாட்டியவரான ஜான் க்ரோ ரான்ஸம் கட்டமைப்பிற்கும், (ஒரு கவிதையின் வரை நடையாக்கம்—இது கவிதையின் எலும்புக்கூடாக விளங்குகிறது) நயத்திற்கும் (ஒரு கவிதையில் இடம் பெறும் உருக்காட்சி, சீர், உறுதியான நுணுக்கங்கள்—இவை அக்கவிதையின் தசையாக விளங்குகின்றன) இடையே உள்ள வேற்றுமையைப் பற்றித் தெளி வாகக் கூறுகிறார்.

'கட்டமைப்பு' பற்றி எழுதப்பட்டுள்ள சுருக்கமான இவ்விவா தத்திலிருந்து, கட்டமைப்பு குறித்து தெளிவான கருத்து இன்னும் உருவாகவில்லை என்ற உண்மையை அறிந்து கொள்கிறோம்.

1. C. Brooks, *The Well Wrought Urn* (1947).
2. W. Empson, *The Structure of Complex Words* (1951).
3. R. S. Crane, *The Language of Criticism and the Structure of Poetry* (1953).
4. Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form* (1957).
5. Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1967).

**SUBJECTIVE: அகநோக்கு**

'அகநோக்கு', 'புறநோக்கு' போன்ற சொற்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில்தான் ஆங்கிலத் திறனாய்வில் இடம் பெற ஆரம்பித்தன. ஆனால் எண்ணம்—பொருள், கருத்து—நோக்கம், அக நோக்கு—புற நோக்கு இவற்றுக்கிடையே வேற்றுமை தோன்றுவதற்கு மெய்ம்மைத் தத்துவம் காரணமாக அமைந்த பதினேழாம் நூற்றாண்டிலேயே இச்சொற்கள் தோன்றிவிட்டன.

இலக்கியம், இலக்கியத்திறனாய்வு போன்றவற்றில் இவ்விரு சொற்களும் முறையாகப் பயன்படுத்தப்படவில்லை யெனினும், அவற்றைக் கவனமாகக் கையாளும்போது அவையிரண்டிற்கும் இடையே உள்ள வேற்றுமை புலனாகின்றது. இலக்கியப் படைப்புக்களின் தொடர்பாக 'அகநோக்கு' என்னும் சொல் பயன்படுத்தப் படும்போது, அது இரு பரந்த பொருளைத் தருகின்றது: (i) கதாபாத்திரங்களின் அநுபவங்களும், அவற்றைப் படைத்த ஆசிரியனின் அநுபவங்களும் நன்றாக அமைகின்ற 'அகநோக்கு' கொண்ட ஓர் இலக்கியப் படைப்பு ஆசிரியரின் சுயசரிதைபோல் ஆகிறது. (ii) அத்தகைய நூல் ஒரு தனி மனிதனைச் சார்ந்ததாக அமைந்திருப்பதால், அதில் இடம் பெறும் கதாபாத்திரங்களின் அநுபவங்கள் படிப்பவர்களால் பகிர்ந்துகொள்ள முடியாத அளவிற்கு விசித்திரமாகக் கருதப்படும். அந்தக் குறிப்பிட்ட கதாசிரியனின் எண்ணங்களையும், நம்பிக்கைகளையும் தனிப்பட்ட முறையில் நன்றாக அறிந்த மிகச் சிலரால் தான் அத்தகைய நூலின் மொழியையோ, பொருளையோ புரிந்துகொள்ள முடியும். இது 'அகநோக்கு' என்ற சொல்லின் மற்றொரு பொருள்.

ஒரு தனிப்பட்ட மனிதனின் ரசனையாக வெளிப்படும் திறனாய்வுத் தொடர்பாக 'அகநோக்கு' என்னும் இச்சொல் பயன்படுத்தப் படும் போது, அது எண்ணங்களின் வெளிப்பாடாக அமையாமல் உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடாகவே அமைகிறது. திறனாய்வுக் கொள்கை முறைகளை உணர்ந்து மதிப்பீடு செய்வதை இத்தகைய திறனாய்வு புறக்கணிக்கிறது. ஒழுங்கமைப்பின் தனி மனிதனைச் சார்ந்ததாக அமைந்துள்ள இந்த 'அகநோக்கு' முறையில் இலக்கியத்தை அணுகுவதை இன்றைய திறனாய்வாளர்கள் கண்டிக்கின்றனர்.

(காண்க **Objective:** தற்சார்பில்லா இலக்கியம்)
1. J. C. Ransom, *The New Criticism* (1941).
2. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953), pp. 235–44.
3. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), Chapter 3.

**SUBLIME: மேதகைமை**

'உயர்ந்த' அல்லது 'மேன்மையான' என்று, பொருள் தருகின்ற ஒரு லத்தீன் சொல்லிலிருந்து 'மேதகைமை' என்னும் சொல் பிறந்தது. கவிதைகளில் முக்கிய இடம் பெறுகின்ற மேதகைமை என்னும் கருத்து பற்றி முதலில் பெயர் தெரியாத ஒரு கிரேக்க ஆசிரியரும், அவருக்குப்பின் கி.பி. 300இல் ''மேதகைமையைப் பற்றி' (*On the Sublime*) என்ற நூலை எழுதிய லான்ஜைன்ஸ் என்ற கிரேக்க ஆசிரியரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இங்கு முதலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள கிரேக்க ஆசிரியர் 'மேதகைமை' என்பது திட்டமிடப்படாமல் இயற்கையிலேயே வார்த்தைகளுக்கு அமைந் துள்ள மேன்மையேயாகும் என்று கூறுகிறார். இத்தகைய மேத கைமை இசைவிப்பை விளைவாக்காமல்; மகிழ்ச்சியையே தோற்று விக்கிறது என்றும் இவர் கருதுகிறார்.

லான்ஜைன்ஸுக்கு முன்னால் மேதகைமையானது உயர்ந்த, நடுத் தரமான, தாழ்ந்த எனப்படும் மூவகைப் பேச்சு வழக்குகளோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டது. முதன் முறையாக இவ்வாசிரியர் இச்சொல்லை மொழிநடை எல்லைக்குள்ளிருந்து வெளிக்கொணர்ந்து பழம்பெரும் உரைநடை கவிதை இலக்கியங்களுடன் தொடர்பு படுத்திக் காட்டினார். மேதகைமை என்பது வெறும் மொழி வெளிப்பாடும், யுக்திகளும் சேர்ந்த இணைப்பு அன்று. அது ஒரு எழுத்தாளனின் ஆத்மாவிலிருந்து ஒரு வாசகன், பெறுகின்ற ஆன்ம ஒளியாகும் என்று லான்ஜைன்ஸ் கருதுகின்றார். மேத கைமை என்பது ஆத்மார்த்தமானதாக அமைந்திருப்பதால், இலக் கியப் படைப்பின் எந்த ஒரு தனிப்பகுதியாகவும் அது அமையா மல் அந்தப் படைப்பு முழுவதிலுமே பரந்து காணப்படுகிறது.

மேதகைமையை வேறுபடுத்திக் காட்டுகின்ற உயர்ந்த குணமே அது உணர்வுப் பூர்வமாக அமைந்திருப்பதுதான் என்று லான் ஜைன்ஸ் கூறுகிறார். ஆனால் எல்லா உணர்ச்சிகளுமே உயர்ந்த வையாகவும், உண்மையானவையாகவும், இருப்பதில்லை என்ற காரணத்தால் மேதகைமையை உணர்ச்சிகளுடன் ஒன்றுபடுத்திக் காட்டுவதற்கு இவர் மறுத்துவிடுகிறார்.

'தனித்திறமை (genius) யில்லையேல் கலையில்லை' என்ற நிலைமை யுள்ளதால் தவறான, பொய்ம்மையான உணர்ச்சிகளுக்கு எதிராகக் கலை தன்னைத்தானே காத்துக் கொள்கிறது. மேன்மையான எண்ணங்கள், உயர்ந்த உணர்வுகள், சிறந்த சொல்லணிகள்,

அழகிய சொல் வண்ணம், ஒழுங்கான அமைப்பு என்ற ஐந்துமே 'மேதகைமையின் மூலமாக அமைந்துள்ளன. மேலே குறிப்பிடப் பட்டுள்ள ஐந்தில் முதலிரண்டும் எழுத்தாளனின் சிறப்பாக அமை யாமல், இயற்கையின் வரப்பிரசாதமாகவே அமைந்துள்ளன. எனவே ஒரு சராசரி எழுத்தாளனின் குற்றமில்லாத முழுமையான படைப்பைவிட, ஒரு தனித்திறமையுள்ள எழுத்தாளனின் குறை பாடுகள் கொண்ட இலக்கியமே சிறந்தது என்று லான்ஜைன்ஸ் கருதுகின்றார்.

மேதகைமையைப் பற்றிய கருத்துக்கள் ஆங்கில உலகின் கற் பனைக்குள் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் தான் புகுந்தன. பின்னர், அக்கருத்துகள் இலக்கியத்தினின்று மற்ற கலைகளுக்கும் பரவத் தொடங்கின; இயற்கையைப் பற்றிய எழுத்தாளனின் கருத்திலும் இதன் தாக்கத்தைக் காணலாம். மேதகைமை அழகினின்றும் வேறுபடுத்திக் காட்டப்பட்டு, அழகைவிட உயர்ந்ததாகக் கருதப் பட்டது. இலக்கிய அநுபவங்களை ஒரு தனி மனிதனுடன் தொடர்பு படுத்திக் காட்டுகின்ற அகநோக்கு (காண்க) முறையை இது வரவேற்றது. இந்த அகநோக்குக் கொள்கை பெரும்பாலான அற்புத நவிற்சிக் கவிஞர்களால் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. இக் கொள்கைதான் எழுத்தாளன் தனித்தன்மையுடையவன் (original genius) என்ற அவர்களுடைய நம்பிக்கைக்கு வித்திட்டது. லான் ஜைன்ஸுக்குப்பின் மேதைகைமை என்னும் இக்கொள்கையை ஹெகல், கான்ட் போன்ற ஜெர்மன் நாட்டு தத்துவ அறிஞர்கள் முருகுணர்ச்சியாக வளர்ச்சிபெறச் செய்து, பின் தத்துவத்தின் ஒரு பிரிவாக மாற்றிவிட்டனர். கான்ட் என்பவர் அழகை முடிவுள்ள இவ்வுலகப் பொருட்களோடும், மேதகைமையை முடிவில்லாத மேலுலகோடும் இணைத்துக் காட்டினார். இத்தகைய கொள்கையை உண்டாக்கியதற்கு கான்ட் எட்மண்ட் பர்க் (Edmund Burke) என்னும் ஆங்கில எழுத்தாளருக்குக் கடமைப்பட்டுள்ளார்.

1. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757).
2. Kant, *Critique of Aesthetic Judgement* (1790).
3. T. R. Henn, *Longinus and English Criticism* (1934).
4. W. J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque* (1957).

**SUB-PLOT: கிளைக்கதை**

ஒரு நாடகத்தில் மையக் கருப்பின்னலின் கதைக்குள் இடம் பெறு கின்ற இரண்டாவது கதையே கிளைக்கதை எனப்படும். கிளைக் கதை தனக்குள்ளேயே முழுமை பெற்றதாகவும், தனக்குத்தானே இயங்கும் சக்தி பெற்றதாகவும் அமைந்திருந்த போதிலும், அது

ளைத் திறமையாகப் பயன்படுத்தும் போது அது மையக்கதையின் பொருளை விரிவுபடுத்தும் ஆற்றல் கொண்டதாகிவிடுகிறது. கிளைக் கதை மையக்கதையுடன் தனக்குள்ள தொடர்பினால் இருவழி களில் செயல்படுகிறது. கிளைக்கதை நாடகத்தின் மையக்கருப் பின்னலுக்கு ஒப்பீடாக அமையலாம். ஷேக்ஸ்பியரின் 'லியர் அரசன்' (*King Lear*) நாடகத்தில் இடம் பெறும் கோமகன் க்ளஸ்டரும் அவனது புதல்வர்களும் பற்றிய கிளைக்கதை, லியர் மன்னனையும் அவனது புதல்விகளையும் பற்றிய மையக் கதைக்கு இணையாக அமைந்துள்ளது. கிளைக்கதை மையக்கதைக்கு எதிராக வும் அமையலாம். 'நான்காம் ஹென்றி, முதல் பாகம்' (*Henry IV*, Part I) நாடகத்தில் ஃபால்ஸ்டாப்ஃ என்னும் தலைசிறந்த நகைச் சுவைப்பாத்திரம் பற்றிய நகைச்சுவைக் கிளைக் கதையை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

அரிஸ்டாட்டில் நாடகத்திறனாய்விற்கு அடிக்கல் நாட்டிய தனது 'கவிதையியல்' நூலில் கிளைக்கதை பற்றி எந்த விதக் குறிப்பும் நேராகத் தரவில்லை. ஆனால் எலிசபெத் காலத்திய நாடகங் களிலும், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு ஆங்கில நாடகங்களிலும் கிளைக்கதை முக்கிய இடத்தைப் பெற்றது.

1. R. S. Crane, 'The Concept of Plot and The Plot of *Tom Jones*', *Critics and Criticism* (1952).
2. Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (1966).

## SURPRISE ENDING: வியப்பூட்டும் முடிவு

படிப்பவர்களையோ, பார்ப்பவர்களையோ வியப்பிலாழ்த்துகின்ற முடிவுகள் நாவல்களிலும், நாடகங்களிலும் பெருமளவில் இடம் பெறுகின்றன. இத்தகைய முடிவுகளின் சிறப்பே அதற்கு முன் னால் நிகழ்ச்சிகளுக்கிடையேயுள்ள காரணகாரியத் தொடர்பில் தான் அடங்கியுள்ளது. ஆனால் சில புகழ்பெற்ற எழுத்தாளர்கள், படிப்பவர்களின் பாராட்டைப் பெறுவதற்காகத் தாங்களே வலியச் சென்று வியப்பிலாழ்த்தும் முடிவுகளைத் தங்களது கதைகளில் புகுத்துகிறார்கள். தனது முன்னோடியான, பிரெஞ்சு ஆசிரியரான மாப்பசான் போலவே சாமர்செட் மாம் என்பவரும் வியப்பூட் டும் முடிவுகளைப் படைப்பதில் வல்லவராக விளங்குகிறார். கொலை செய்தவன் யார் என்ற உண்மை, இறுதிவரை மறைத்தே வைக்கப் பட்டிருக்கும். துப்பறியும் நாவல்களின் வெற்றிக்கு வியப்பூட்டும் முடிவுகள் இன்றியமையாதவையாக உள்ளன. பிரிட்டிஷ் துப் பறியும் நாவல்களை எழுதுவதில் அரசியாக விளங்கும் அகதா கிறிஸ்டி (Agatha Christie) தனது நாவல்களில் கொலையாளி யாராக இருக்கக்கூடும் என்று தனது வாசகர்களை ஊகிக்க வைப்ப தில் கைதேர்ந்தவராக விளங்குகிறார்.

**SUSPENSE: ஊசலாட்டம்**

படிப்பவர்களுடைய அல்லது பார்ப்பவர்களுடைய ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதற்காகக் கையாளப்படுகின்ற உத்தியே 'ஊசலாட்டம்' ஆகும். இந்த உத்தி 'வியப்பு', நாடக 'வஞ்சப்புகழ்ச்சி' (dramatic surprise & irony) என்ற இரண்டிற்கும் இடைப்பட்டதாக அமைந்துள்ளது. பல சிறந்த நூல்கள் 'வியப்பு' என்னும் உத்தியை விட ஊசலாட்டம் என்ற உத்தியைச் சார்ந்ததாகவே உள்ளன. இலக்கியக் கலையின் பழம் பெரும் உத்தியான இதனை உறுதியின்மை (uncertainity), எதிர்பார்ப்பு (anticipation) என இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். பின்னால் நேரப் போவது குறித்து முன்னறிகுறி தருதல் அல்லது அதைக் குறிப்பாக உணர்த்துதல் என்பது ஊசலாட்டம் என்ற உத்தியின் ஒரு பகுதியாகும். பின்னால் நிகழப்போகும் நிகழ்ச்சிகளைப்பற்றி சூழ்நிலையோ அல்லது சில மறைக்குறிப்புகளோ (allusions) முன்னறிவுப்புத் தருகின்றன.

ஆனால் யூரிபிடிஸ் (Euripides) போன்ற நாடகாசிரியர்கள், வேண்டுமென்றே தவறாக முன்னறிவிப்புத் தருவதன் மூலம் உறுதி யின்மை என்ற உத்தியைத் திறமையாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள். இந்த ஊசலாட்டம் என்னும் உத்தியைப் பயன்படுத்துவதில் ஷேக்ஸ்பியரைத் தலைசிறந்தவராகக் கொள்ளலாம். இவர், கோல்ட்ரிஜ் கூறுவதைப் போன்று, நமக்கு வியப்பைத் தராமல் முதலில் எதிர் பார்ப்பைத் தந்து பின் மனநிறைவைத் தருகிறார். கிரேக்க நாடகாசிரியர்களைப் போலவே ஷேக்ஸ்பியரும் வாசகர் களுக்கு ஏற்கெனவே அறிமுகமான கதைகளையே நாடகங்களாக்கி யுள்ளார். அவரது நாடகங்களைப் பார்ப்பவர்கள் ஜூலியஸ் சீசரோ, ஹாம்லெட்டோ கொலை செய்யப்படும்போது திகைப் படைவதில்லை. ஆனால் அந்தக் கொலைகளை எதிர்பார்ப்பதே நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்கு மகிழ்ச்சிதரும் வகையில் அவரது நாடகங்கள் அமைக்கப்பட்டன. இந்த வகையில் 'ஊசலாட்டம்' என்பது 'துன்பவியல் வஞ்சப்புகழ்ச்சி' (tragic irony) யோடு தொடர்பு கொண்டதாக அமைந்துள்ளது. நாடகத்தில் துன்பமுறும் கதா பாத்திரம் தனது விதியை நோக்கிச் செல்கையில் வியப்படைகிறான். ஆனால், அந்த நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்கள் வியப்படைவதில்லை. அதற்குமாறாக ஊசலாட்டத்தை அநுபவிக்கிறார்கள்.

நாடகக் கதாநாயகன் இறுதிநேரத்தில் எதிர்பாராதவிதமாகக் காப்பாற்றப்படும்போது, சோகநாடகம் மலிவான உணர்ச்சி முனைப்பு நாடகமாகி (melodrama) விடுகின்றது. இத்தகைய முடிவைத்தான் நாம் திரைப்படக் கதைகளிலும் மூன்றாம்தர நாவல்களிலும் காண்கிறோம். நாடகம் பார்ப்பவர்கள் தாங்கள் ஏமாற்றப்பட்டுவிட்டதாக உணரும்போது, பொய்யான இன்பத் தையே அநுபவிக்கிறார்கள்.

**SYMBOL (SYMBOLISM): படிமம் (படிமவியல்)**
ஆங்கிலத்திறனாய்வில் மிகச் சிக்கலான கோட்பாடுகளில் இதுவும் ஒன்று. மிக எளியமுறையில் விளக்குவதானால், படிமம் என்பது ஒன்றை விளக்குவதற்காக நிற்கின்ற பிறிதொன்று. இலக்கியத்தில் ஒரு பொருளையோ ஒரு நிகழ்ச்சியையோ குறிப்பிடவரும் ஒரு சொல் அல்லது சொற்றொகுதி, தன் இயல்பான பொருளைத் தவிர்த்த பிறிதொன்றினைக் குறிப்பிடுவதற்குப் பயன்படுவதே படிமம் ஆகும். அஃதாவது ஒரு சொல் ஒரே நேரத்தில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட படிநிலைகளில் பொருள் தருவதாகும். வழக்கமாக நேர்பொருளும் (literal sense) குறிப்புப் பொருளுமாக (spiritual sense) அவை அமையும். எடுத்துக்காட்டாக, அரிமா என்ற சொல் விலங்கினையும் தைரியத்தினையும் ஒருசேரக் குறிப்பதைப் போன்றது. அல்லது எருசலேம் (Jerusalem) எனும் பெயர் பாலஸ்தீனத்திலுள்ள ஒரு நகரத்தினையும் கவிஞரின் கற்பனையில் உள்ள வானுலக நகர் ஒன்றினையும் குறிப்பிடுவதைப் போன்றது. ஆகையினால் ஒரு சொல் படிமமாகும் பொழுது அச்சொல்லின் அகராதிப் பொருள் அல்லது மரபு வழிப் பொருள் ஆகியவற்றிற்கு அப்பால் பரந்துபட்ட குறிப்புப் பொருட்தொகுதிகளை வெளிப்படுத்துகிறது.

'சிம்பல்' என்ற ஆங்கிலச் சொல் 'சிம்பலைன்' (Symbellein) என்னும் கிரேக்க வினைச் சொல்லிலிருந்து பெறப்பட்டதாகும். அதன் பொருள் 'ஒரு சேரவைத்தல்' என்பது. அதன் கிரேக்கப் பெயர்ச் சொல் வடிவமான 'சிம்பலோன்' (Symbolon) என்பது அடையாளம் அல்லது குறியீடு எனப் பொருள்படும். அது, இரண்டு கட்சியினர் ஒப்பந்தம் ஒன்றைச் செய்து கொள்ளும் பொழுது, ஒரு நாணயத்தின் செம்பாதிப் பகுதிகளை நம்பிக்கைக்கு அடையாளமாக வைத்திருப்பதைக் குறித்தது. ஆகவே, 'சிம்பல்' எனும் சொல்லின் அடிப்படைப் பொருள், ஒன்று சேர்த்தல் அல்லது ஒருங்கிணைத்தல் என்பதாகிறது. அதன் விளைவாக, அச்சொல் ஒருங்கிணைப்பதன் மூலம் உருவாகும் முழுப்பொருளையும் சுட்டுகிறது.

இலக்கியத்தில், ஒரு படிமச்சொல் நேரடியாக பருப்பொருள் (material) ஒன்றைக் குறிப்பதாயினும், கருத்துத் தொடர்பு காரணமாக அதற்கு மேற்பட்ட அல்லது அப்பாற்பட்ட நுண் பொருள் (immaterial) ஒன்றினைக் குறிக்கும். ஆகவே, ஓர் இலக்கியப்படிமம், ஒரு பொருளையும், (object) கருத்தையும் (idea) இணைக்கிறது. சொல் சுட்டும் பொருள் என்பது புலன்களால் அறியப்படும் பொருளேயாகும். கருத்தென்பது அப் பொருளால் உணர்த்தப்படும் நுண்கருத்தாகும். பிளேட்டோவின் காலத்திலிருந்து டி. எஸ். எலியட் காலம்வரை மேலைநாட்டு இலக்கியத்

தில் திரும்பத் திரும்ப வரும் 'மாடிப்படி ஏறுதல்' என்னும் உருவகத்தைப் படிமமாகக் கருதினுல், ஒருவன் தன்னைத்தானே அண்மைநிலையில் உயர்த்திக்கொள்ள முயற்சி செய்வதையோ அல்லது உள்ளுணர்வைத் தூய்மைப் படுத்திக் கொள்ளும் முயற்சியையோ அது குறிக்கும்.

படிமங்கள் இரு வகைப்படும். ஒன்று, மரபுப் படிமங்கள்; இரண்டு, தனிப்படிமங்கள், மரபுப்படிமங்கள் கவிதை தோன்றிய காலத்திலேயே உடன் தோன்றியவை; சாதாரணக் கவிஞர்களாலும் அதன் பொருட்சிறப்பை மேலும் மிகுவிக்காமலே பயன் படுத்தப்படுபவை. தனிப்படிமங்களும் இரண்டு வகைப்படும். கவிஞர்கள் மரபுப் படிமங்களை அவை முன்னமேயே விளங்கி வருவன என்பதனுலும், பலராலும் அறியப்பட்டன என்பதனுலும், அவற்றிற்கும் ஒரு பொருள் அல்லது செயலுக்கும் உள்ள கருத்தியைபினை அடிப்படையாக வைத்து, தனிப்படிமங்களாக அடிக்கடி மாற்றிவிடுவர். எடுத்துக்காட்டாக, சூரிய உதயத்தைப் பிறப்பிற்கும், சூரிய மறைவை இறப்பிற்கும் தொடர்புபடுத்துவது பொதுவானதோர் மனப்போக்காகும். ஆனுல், சிற்சில கவிஞர்கள் படைக்கும் படிமங்கள் அவர்களுடைய தனிப்பட்ட நம்பிக்கைகளுக்கும் கருத்துகளுக்கும் இயைய பொருட் சிறப்பினை அடைகின்றன. பிளேக்கின் (Blake) கவிதைகளில் வரும் ரோசா மலரும், ஏட்ஸினுடைய (Yeats) கவிதைகளில் வரும் பைஸாண்டிய நகரமும் இத்தகைய தனிப்படிமங்கள் ஆகும். இவை பொருள உணர்தற்குக் கடினமானவை.

THE SICK ROSE

O Rose thou art sick,  
The invisible worm,  
That flies in the night  
In the howling storm:

Has found out thy bed  
Of crimson joy;  
And his dark secret love  
Does thy life destroy.

இக்கவிதையை மேற்போக்காகப் படிப்போமானுல், அது ஒரு களவுக்காதலை உணர்த்துவதுபோல் தெரிகிறது. அதற்குக் காரணம், ரோசா (rose), படுக்கை (bed), இன்பம் (joy), காதல் (love) ஆகியவை ஒரு தொகுதியாக இக்கவிதையில் அமைந்துள்ளன

அதில் ஆழமான கருத்தைக் குறிப்பிட்டதோடு உணர்ச்சியோட்டமும் உள்ளது. கண்ணுக்குத் தெரியாத புழு (The invisible worm) நோயுற்ற ரோசா (the sick rose) என்பன, அச்சுறுத்தும் உட்பொருளையுடையன போல் தோன்றினும், அவை தம்மளவில் என்ன பொருளை உணர்த்துகின்றன என்பதை நாம் அறிவது எவ்வாறு? ஆகவே இப்பாட்டு பல்வேறு விளக்கங்களுக்கு இடமளிக்கின்றது.

பிளேக்கின் கவிதை, படிமங்களின் சிக்கலான தன்மையினைச் சுட்டுவதாகும். கோலரிட்ஜ், படிமம் தனிச்சிறப்புடையதொன்று எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவர் கருத்துப்படி, அது ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட அர்த்தங்களைத் தன்னுள் ஒருசேரக் கொண்டு, தன்னுடைய அடிப்படைச் சிறப்பை இழக்காமல் நிற்றல் கூடும். அது தன்னைத்தானே உருவாக்கிக் கொள்ளும் ஒன்றாக அமைவதால், பல்வேறு விளக்கங்களுக்கு இடமளிக்கிறது. மில்டனுடைய தலைசிறந்த படைப்பாகிய சாத்தானைத் திறனாய்வாளர்கள் படிமமாகக் கொண்டு தலைவனாகவும் தீயோனாகவும் கொள்கின்றனர். ஏட்ஸ், ஒரு படிமத்தின் பெருஞ்சிறப்பு அதன் உள்ளுறைப் பொருளிலேயே இருக்கிறது என்பார். அது எதனையும் நேரடியாகச் சொல்லுவதில்லை. பலதிறப்பட்ட உண்மையையே குறிப்பால் உணர்த்துகிறது. எரியுங் கோபுரங்களின் ஒளிவீச்சை மின்னும் வாள் முனையிலேயே காண்பது போல, படிமத்தில் பல பொருள்களைத் திறனாய்வாளன் காணலாம். ஆகையால் ஒரு படிமம், பழையதும் புதியதுமான கருத்தியைபுகள் காரணமாக நாம் காணாத உலகங்களைக் காட்டுகிறது.

படிமம் என்பதை நாம் எவ்வாறு காணுதல் கூடும்? இவ்வினாவிற்குத் தொடர்புடைய மூன்று விடைகள் உண்டு. படிமத்திற்கும் அதனால் உணர்த்தப்படும் பொருளுக்கும் உள்ள தொடர்பு அதிலேயே வெளிப்படக் காணப்படலாம். படிமப் பொருள் கொள்ளும் பொழுது நேரடிப் பொருளுக்கு இடமில்லை. எடுத்துக் காட்டாக, பாரதியின் குயில்பாட்டின் இறுதியடிகளில் அமைந்துள்ள கேள்வி சிந்திக்கத் தக்கதாகும். அது அப்பாடலுக்கு வேதப் பொருள் விளக்கமுண்டு என உணர்த்துகிறது. அதன் மூலம் அதில் கூறப்பட்டுள்ளது கவிஞரின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த சாதாரண நிகழ்ச்சி என்றோ கட்டுக்கதை என்றோ கருதுதற்கு இயலாததாகிறது. ஒரு நூல், மறைமுகமாகப் பிற நூல்களுடனும் கருத்துக்களுடனும் மரபுகளுடனும் கொண்டுள்ள தொடர்பு மிகப் பெரியதாகும். அதனால் அந்நூலிலுள்ள படிமத்தை விளக்கும் பொழுது ஒன்றனோடு ஒன்று தொடர்புடைய பல படிநிலைப் பொருள்களை நாம் அதிற் காண்கிறோம். ஆனால், படிமத்தின் இயல்பின்படி அது பலவாகிய படிநிலைப் பொருள்களை யெல்லாம் ஒரே ஒரு வடி

வமைப்புக்குள் ஒன்று படுத்திக் கொண்டு வந்து விடுகிறது. பாரதி யின் குயில், கீட்சின் நைட்டிங்கேல் உடனும் ஷேக்ஸ்பியரோடு இணைத்துப் பேசப்படும் காதல் அடிக்கருத்துடனும் இயைபுடையது என்பதை மேலோட்டமாகப் படித்தாலும் ஒரு நாடக மோற் கோளுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறமுடியும். பாரதியின் பாஞ்சாலி பாரத மாதாவுடன் பொருந்திய இயைபுகள் பலவற்றினால் இணைந்து படிமப் பொருள் தருகின்றாள். பராசக்தியும், பாரதியின் சொந்தத் தாயும் ஒருங்கிணைந்து மகா பாரதத்திலுள்ள புகழ் பெற்ற அப் பெண்பாத்திரமாக மாறிவிடுகின்றனர்.

'ஓர் இலக்கிய நூலில், ஒரு படிமம் இடம் பெறும் விதத்தையும் அதன் செயற்பாட்டையும் விளக்குவது எவ்வாறு?' என்பதே முதற்கேள்வியுடன் தொடர்புடைய அடுத்த கேள்வியாகும். இதற்குரிய விடை முத்திறப் பாங்குடையதாகும். படிமமாகும் உருவின் மூலம், அதன் நிலை, அதன் கருத்தியைபுகள், படிமத்தின், மூலக்கூறு அநுபவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அவ்வனு பவம், இயற்கை யுலகு, மனித உடல், மனிதனால் செய்யப்பட்ட பொருள்கள் முதலியவற்றுடன் தொடர்புடையதாயிருக்கும். 'நிலை' (Status) என்பதன் மூலம் அப்படிமம் நேரடியான உண்மை அனுபவத்தின் மூலம் தோன்றியதோ, அல்லது குயில் பாட்டில் பாரதி செய்திருப்பது போல் அது ஒரு கனவுக் காட்சி யாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளதா என்று அறிவதைக் குறிப்பிடு கிறோம். உரு உலக மனிதப் பொது அநுபவத்தோடு இயைபு படுத்தப்படும் பொழுது 'இயைபுப் பொருளாற்றலை'ப் பெறுகிறது. (குயில் பாட்டின் காதல் அடிக்கருத்து, இந்திய, மேற்கத்தியக் காதற்கதைகள் பலவற்றை நமக்கு நினைவூட்டுகிறது.) அல்லது, வரலாற்று நிகழ்வுகளுடன் இணைக்கப்படும் பொழுதும் அவ்வி யைபுப் பொருள் தோன்றுகிறது. (குயில்பாட்டில் வரும் தலை மகனும் அவனுடைய செயல்களும் பாஞ்சாலி மற்றும் சகோதரி நிவேதிதா ஆகிய மாந்தர்களுடன் இணைத்துப் பார்க்கப்படும் பொழுது அவ்வுருவின் பொருள் விரிவடையும்.) அல்லது அவ் இலக்கிய நூலிலுள்ள உட்பொருள் கூறுகளுடன் கூட்டிப் பார்க் கும் பொழுதும் இயைபுப் பொருள் தோன்றி விரியும் (குயில் பாட்டில் வரும் விலங்குக் காதலர்களுடனும் அவர்கள் பற்றிய நிகழ்ச்சிகளுடன் இணைத்துப் பார்க்கும் பொழுது தோன்றும் ஆழமான பொருளை இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகச் சுட்டலாம்). (காண்க **Metaphor:** உருவகம்)

## SYMBOLIST MOVEMENT: படிம இயக்கம்

படிமம் என்பது இலக்கியத்தைப் போன்றே தொன்மையானது என்றாலும், அது 1886ல் தான் இயக்கமாகத் தோன்றியது.

இவ்வியக்கத்தினைத் தங்களது கொள்கையறிவுப்புடன் துவங்கிய பிரெஞ்சுக் கவிஞர்கள், சொற்கள் பொருட்களை வெளிப்படையாகத் தெரிவிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படுவதை விட, மன நிலைகளைக் குறிப்பதற்கே பயன்படுத்தபட வேண்டும் என்று கூறினர். கோல்ரிட்ஜ் (Coleridge), ஷெல்லி (Shelley), கீட்ஸ் (Keats) போன்ற அற்புத நவிற்சிக் கொள்கைக் கவிஞர்களும், ஸ்கில்லர் (Schiller), ஹெகல் (Hegel), ஸ்கோபென்ஹோவர் (Schopenhuer) போன்ற ஜெர்மன் எழுத்தாளர்களும் பிரெஞ்சுப் படைப்புகளை நிழலிட்டுக் காட்டியிருப்பினும், எட்கார் ஆலென் போ (Edgar Allan Poe) என்ற அமெரிக்க எழுத்தாளர்தான் இந்த இயக்கத்தின் சக்தி வாய்ந்த தாக்கமாகக் கருதப்படுகிறார்.

சார்ல்ஸ் பூதலேர் (Charles Baduelaire) மொழியாக்கம் செய்ததின் மூலம், எட்கார் ஆலென்போ என்பவர் பிரெஞ்சுப்படிமப் படைப்பாளர்களுக்கு ஒரு முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தார். முழுமையான அழகு பற்றி அவர் கூறுங் கருத்து, கவிதை கவிதைக்காகவே என்ற முக்கியத்துவம் வாய்ந்த கூற்று. கவிதைப் பொருளில் சோகத்தைச் சேர்த்தல், அறுதியிட முடியாத உணர்ச்சிகளை எழுப்புவதற்கு உருவங்களைப் பயன்படுத்துதல், இசையை கவிதையின் ஓர் இன்றியமையாத ஒரு கூறுகக் கருதுதல் — போன்ற போவின் கருத்துக்களை பிரெஞ்சுப் படிமப்படைப்பாளர்கள் தலை சிறந்தவையாகக் கருதினர்.

தனிமனிதனுன ஒரு கவிஞனின் உணர்ச்சிபூர்வமான—அந்தரங்கமான அநுபவங்களும், கலையின்ப அநுபவங்களுமே படிமப் படைப்புக் கவிதைகளின் கருப்பொருளாக அமைகின்றன. அசாதாரணமான நுணுக்கத்துடன், உள் வாழ்க்கையோடு ஒன்றியுள்ள படிமப் படைப்புக் கவிதைகள் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள், சொற்கோப்புக் கலை, நிகழ்ச்சியுரை, வெளிப்படையான கூற்றுகள், விளக்கவுரை, நீதிபோதனை, சமூக அரசியல் கருப்பொருட்கள் போன்றவற்றை விலக்கிவைத்துள்ளன.

உணர்வுகளையும் கற்பனையையும் ஒன்று காட்டுவதையே இக் கவிதைகள் தங்களது குறிக்கோளாகக் கொண்டுள்ளன. இசையைத் தூண்டுதற்கருவியாகப் பயன்படுத்தும் படிமப் படைப்புக் கவிதைகள் மறைமுகக் கவிதைகளாகும். எந்தப் பொருளையுமே விரித்துரைக்காமல், மறைமுகமாகவே கோடிட்டுக் காட்டும் இக் கவிதைகளில் இடம் பெறும் உருவகங்கள் வெளிப்படையாக எடுத்துக் காட்டாமல், குறிப்பாக உணர்த்துபவையாகவே அமைகின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட மன நிலைமையை எழுப்புவதற்காக உருவகங்களை பயன்படுத்துதல் என்பது படிமப் படைப்புக் கவிதைகளில் பரவிநிற்கின்ற ஒரு சிறப்பான அம்சமாகும். படிப்பவர்களிடத்தே, அவர்களது தன்னறிவுக்கெல்லாம் அப்பாற்பட்ட

ஒரு மறுதலிப்பை ஏற்படுத்துவதே இக்கவிதைகளின் அடிப்படை நோக்கமாகும். வெறுஞ் சொற்சார்ந்த பொருளை மட்டுமுரைக்காது, சொற்றொடரிலக்கணத்தின் வளர்ச்சியையே குறிக்குமளவிற்கு, சக்தியுள்ளவையாகச் சொற்களைக் கருதுதல், ஒன்றோடொன்று தொடர்புள்ள உருவகங்களைப் பயன்படுத்துதல், இசையின் வழியாகப் பொருளை உணர்த்துதல் போன்ற கருத்துக்களையே படிமப்படைப்புக் கவிதைகள் முக்கியமானவையாகக் கருதுகின்றன.

தீமையை மறைத்திருக்கும் அழகு பற்றி எழுதப்பட்ட 'தீமையின் மலர்கள்' (*The Flowers of Evil*) என்ற படைப்பின் ஆசிரியரான சார்ல்ஸ் பூதலேர் என்பவரே சிறந்த படிமப் படைப்புக் கவிஞர்களில் முதன்மையானவராகக் கருதப்படுகிறார். வளர்ந்து வரும் நாகரீகத்திற்கிடையே ஒளிந்திருக்கும் மனித மனத்தை மையக் கருத்தாகக் கொண்டு இன்றைய நாகரிக வாழ்வின் அவலத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகிற 'தீமையின் மலர்கள்' ஒரு தலைசிறந்த கவிதைப் படைப்பாகும்.

ஆனால் படிமப்படைப்பு இயக்கத்தைப் பொறுத்தவரை அவரது 'தொடர்புகள்' (*Correspondences*) என்ற ஏழுரு வரிப்பாவே அதிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. அக்கவிதையில் மனிதன் தனது வாழ்வோடு ஒன்றிய படிமக் கானகத்தின் வழி நடந்து செல்வது போன்ற கற்பனை இடம் பெறுகிறது. பருப்பொருள் உலகிற்கும் ஆன்மீக உலகிற்கும் இடையே இருப்பதாகக் காலங்காலமாகக் கூறப்பட்டு வருகின்ற தொடர்பையும் பல்வேறு புலனுணர்வுகளுக்கு இடையேயுள்ள தொடர்பையும் 'தொடர்புகள்' என்ற தலைப்பு குறிக்கிறது.

பிரெஞ்சுக் கவிஞர்களில் பால் வெர்லெய்ன் (Paul Verlaine — *1844–96*) என்பவரே மிகுந்த சுவைநயம் கொண்ட தன்னுணர்ச்சிக் கவிஞராகக் கருதப்படுகிறார். கவிதைக்கும், இசைக்கும் இடையே இவர் ஏற்படுத்திய பிணைப்பு ஓர் இணையில்லாத வெற்றியாகக் கருதப்படுகிறது. இவருடைய கவிதைகளில் இழையும் இசைநயம் இவரது உள்ள ஓட்டத்தையே வெளிக்கொணர்வதாக அமைந்துள்ளது. ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையை உருவாக்குவதற்கும், பொருட்களைக் குறிப்பாகச் சுட்டி உணர்த்துவதற்குமே சொற்களைப் பயன்படுத்தும் இக்கவிஞர் தானே வலிந்து தன் கவிதைகளில் ஒரு தெளிவின்மையை உருவாக்கியிருக்கிறார்.

இளமையிலேயே கவித்திறன் கொண்டிருந்த ஆர்தர் ராம்பௌ (Arthur Rimbaud *1854–91*) என்னுங் கவிஞர், தனது பதினேழாவது வயதிலேயே ஒரு சிறந்த கவிதையை எழுதினார். இவரது கவிதைகளில் ஆன்மீக சரித்திரத்தை விளக்குவதாய் அமைந்துள்ள கனவுத் தோற்றத்தொடர் காரண-காரியத் தொடர்பின்றி

அமைந்துள்ளது. இவர் தனது உரைநடைக் கவிதைகளில் 'சந்தம்' குறித்து பல்வேறு முயற்சிகள் செய்ததால் சிலர் இவரை 'புதுக்கவிதையின் தந்தை' என அழைக்க முற்பட்டனர். ஆனால் இவர்தான் புதிய உரைநடைச் சந்தங்களைத் தோற்றுவித்தவர் என்பதில் ஐயமில்லை.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சிறந்த படிமப் படைப்புக் கவிஞர்களில் ஸ்டீபன் மலார்மே (Stephen Mallarmé) என்பவரே இறுதியானவர். தனது கவிதைகளில் உருக்களிடையே மோதல் ஏற்படுத்தும் இவர் வேண்டுமென்றே சொற்றொடரிலக்கணத்தைச் சீர்குலைத்துள்ளார். இவர், சிக்கலான எண்ணங்களைத் தனது திறமையான ஒப்புமைகளின் மூலம் ஒரே சமயத்தில் மறைக்கவும், வெளிப்படுத்தவும் செய்கிறார். சான்றாக, ''எல்லா மலர்ச் செண்டுகளிலுமே காணப்படாத பல்வேறு வண்ண மலர்களே (கவிஞன் கற்பனை செய்யும்) மலர்ச் செண்டில் உள்ளன'' என்று இவர் கூறுவதைக் கொள்ளலாம்.

படிமக் கவிஞர்களை இரண்டு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம். தெளிவில்லாத மனநிலைகளின் வழியாகவும் தனது சோகமான விசித்திரமான கவிதைகளை வெளிப்படுத்திய வெர்லெய்ன் (Verlaine) என்னுங் கவிஞரைப் பின்பற்றியவர்கள் முதல் வகையெனக் குறிப்பிடலாம். இவர்களது கவிதைகள் எளிமையான, நேரிடையான நடையில் எழுதப்பட்டவை. மலார்மே என்னுங் கவிஞரைப் பின்பற்றி புதுக் கவிதைகள் எழுதிய கவிஞர்களை இரண்டாவது வகையாகக் கொள்ளலாம். இப்பிரிவினைச் சார்ந்த கவிஞர்கள் சிக்கலான, தன்னுணர்வு கொண்ட நடையையே தங்கள் கவிதைகளில் பயன்படுத்தினர்.

இவ்வியக்கத்தின் தாக்கம் பிரெஞ்சு நாட்டின் வெளியேயும் பெருமளவில் பரவியது. அதனால் ஐரோப்பிய, ஆங்கிலக் கவிஞர்களும், நாவலாசிரியர்களும் நாடகாசிரியர்களும் படிமங்களை முருகுணர்ச்சி ரசனையோடு பயன்படுத்தினர். அவர்கள் பயன்படுத்திய படிமங்களில் சில மரபினின்று பெற்றவையாகவும், சில அவர்களாகவே உருவாக்கிக் கொண்டவையாகவும், அமைந்திருந்தன. ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் சூழ்நிலை, கதாபாத்திரங்கள், செயல்கள், மொழி ஆகியவற்றைக் கூடப் பாதிக்கும் அளவிற்கு படிம இயக்கத்தின் தாக்கம் பரந்ததாக இருந்தது. யேட்ஸின் பைஸாண்டியக் கவிதைகளையும் எலியட்டின் 'பாழ்நிலம்' என்ற கவிதையையும் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸின் 'யுலிஸஸ்' என்னும் நாவலையும், ஃபாக்னரின் 'ஆரவாரமும் ஆத்திரமும்' என்ற நாவலையும் இதற்குத் தலைசிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாகக் கொள்ளலாம்.

ஆர்தர் சைமன்ஸ் (Arthur Symons) என்பவர் எழுதிய 'இலக்கியத்தில் படிம இயக்கம்' (*The Symbolist Movement in Literature*)

என்ற நூலே படிமங்கள் பற்றி ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள தலை சிறந்த நூலாகும். பிரெஞ்சு மொழியினை அறியாத பெருங் கவிஞரான யேட்ஸ் இந்த நூலைத்தான் பயன்படுத்தினார்.

1. Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899; rev. 1919).
2. Edmund Wilson, *Axel's Castle* (1936).
3. C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism* (1943).
4. P. Wheelwright, *The Burning Fountain* (1954).
5. K. Cornell, *The Post Symbolist Period* (1958).
6. Anna Balakian, *The Symbolist Movement* (1968).

**SYMPATHY: பரிவுணர்வு**

'ஒத்துணர்வு (empathy) எனப்படும்'. கோட்பாடு எளிமை யாக்கப்படும்போது அது 'பரிவுணர்வு' ஆகிறது. கற்பனை ஒத் துணர்வு என்பது ஒரு பொருளுக்குள் உணர்வதாகும். பரிவுணர்வு என்பது ஒரு பொருளுக்காக உணர்வதாகும். ஒத்துணர்வு என் பது நம்மை நாமே வெளிப்படுத்திக் கொள்வதையோ, உயிருள்ள உயிரற்ற பொருட்களோடு நாம் ஒன்றிவிடுவதையோதான் குறிக் கிறது. பார்க்கும் பொருளோடு ஒருவனுக்கு ஏற்படும் அந்தரங்க மான பிணைப்பையே இது வெளிப்படுத்துகிறது. ஆனால் பரி வுணர்வு என்பது பார்க்கும் பொருளோடு ஒருமைப்படுத்தி மட் டும் பார்க்கின்ற அதனோடு ஒன்றிவிடாத ஓர் இணைவரையான உணர்ச்சியையே குறிக்கின்றது. ஒத்துணர்வு என்ற நிலையில் பார்ப்பவனே பார்க்கும் பொருளாகி விடுகின்றான். துன்பமுறும் கதா பாத்திரத்தைக் காணும்போதுதானே அந்தப் பாத்திரமாகித் துன்புறுகிறான். 'பரிவு' என்ற நிலையில் ஒருவன் அதே உணர்ச் சியை அந்தரங்க உணர்வின்றி அநுபவிக்கிறான்.

(காண்க **Empathy and Sympathy: ஒத்துணர்வும் பரிவுணர்வும்**)

**SYNAESTHSIA: மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடு**

'சேர்ந்து உணர்தல்' என்று பொருள்படும் ஒரு கிரேக்க வார்த்தை யினின்று இச்சொல் பிறந்தது. ஒரு தனி உணர்வின் தூண்டு தலுக்கு, பல்வேறு உணர்வுகளின் மூலம் மறுதலிப்புத் தருவதே 'மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடு' ஆகும். இதை ஓர் இலக்கியச் சொல்லாகக் கொள்ளும்போது, ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வை மற் றொரு உணர்வின் மூலம் விளக்குவதைக் குறிக்கும்: நிறத்தை ஒலி களின் மூலமாகவும், ஒலியை நிறங்களின் மூலமாகவும், வாசனையை நிறங்களின் மூலமாகவும் உணர்த்துவது.

சார்லஸ் பூதலேர் இயற்றிய 'தொடர்புகள்' என்னும் படிமச் செய்யுளின் மூலமாகத்தான் இந்த மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடு

பரவத்தொடங்கியது. ராம்பௌ தனது 'உயிரெழுத்துக்கள்' (Vowels) என்னும் செய்யுளில் உயிரெழுத்துக்களின் நிறங்கள் குறித்து பின்வருமாறு விளக்குகிறார். 'A' என்பது கறுப்பு; 'E' என்பது வெண்மை; 'I' என்பது சிகப்பு; 'U' என்பது பசுமை; 'V' என்பது நீலம். தனது 'ஒடிஸ்ஸி'யில் சைரன்ஸ் (sirens) என்ற தேவதைகளின் ஒலிகள் தேனோசை என்று பாடுகின்ற ஹோமரைப்போன்றே மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடும் தொன்மை வாய்ந்ததாகும். கீட்ஸ், ஷெல்லி போன்ற ஆங்கில அற்புத நவிற்சிக் கவிஞர்களும் இந்த மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடு அணியினைப் பெருமளவில் பயன்படுத்தியுள்ளனர். ''இன்பத்தேன் வந்து பாயுது காதினிலே'' என்று பாடும் பாரதியும் இந்த மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடு அணியினைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். மாற்று உணர்வு வெளிப்பாடு என்பதை உணர்வுகளின் உருவகமாகக் கொள்ளலாம்.

1. S. de Ullmann, "Romanticism and Synaesthesia", *PMLA*, 60 (1945).
2. R. H. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley* (1949), Chapter 3.

## SYNECDOCHE: சினையாகுபெயர்

''ஒரு பொருளை மற்றொரு பொருளால் புரிந்து கொள்ளுதல்'' என்று பொருள்படும் ஒரு கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து இச்சொல் பிறந்தது. இலக்கியத்தில், ஒரு பொருளின் ஒரு பாகம் அந்த பொருள் முழுமையுமே குறிக்கின்ற அணி சினையாகு பெயராகும். துடுப்பு என்பது முழுக்கப்பலுக்குமே ஆகிவருவதை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம். சில வேளைகளில் ஒரு முதல் பொருள் அதன் சினைக்கும் ஒரு பிரிவு அதன் இனத்துக்கும் அல்லது ஒரு மூலப்பொருள் அதனால் செய்யப்பட்ட பொருளுக்கும் ஆகிவரலாம். ஒன்றின் பெயர் மற்றொன்றைக் குறிப்பதாக அமைந்துள்ள ஒரு சிறந்த ஆகுபெயராகவே இது கருதப்படுகிறது. ஆங்கிலத்தில் கை என்று கூறுவதன் மூலம் ஒருவனது கையெழுத்தைக் குறிப்பதை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

கென்னத் பர்க் (Kenneth Burke) என்னும் புகழ்பெற்ற அமெரிக்கத் திறனாய்வாளர், அண்டத்திற்கும் — மனிதனுக்கும் இடையே நிலவும் மறை பொருட்கொள்கையை விலக்குவதன் மூலம், சினையாகுபெயரின் தத்துவார்த்த விளக்கத்தை எடுத்துரைக்கிறார். ஒரு தனிப்பொருள், அதன் மூலப்பொருளான அண்டத்தின் இயல்பையும் அதன் அமைப்பையும் நமக்கு நினைவூட்டலாம் என்று இவர் கருதுகிறார். ஷேக்ஸ்பியர் சினையாகு பெயரை சிக்கலான முறையில் கையாளுகையில் ஒரு முழுப்பொருள் அதன் வேறுபட்ட பகுதிகளுக்கு ஆகி வந்துள்ளது.

1. Kenneth Burke, 'Four Master Tropes' *Grammar of Motives* (1945).
2. Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language* (1947).

**SYNONYM: ஒருமித்த பொருட்பதம்**

ஒருமித்த பொருட்பதங்கள் அல்லது ஒரே மாதிரியான பொருளைத் தருகின்ற சொற்கள் என்பதை ஒரு மொழியின் வளர்ச்சிக்கு அடையாளமாக விளங்குகின்றன. ஆனால் ஒவ்வொரு சொல்லும் வேறு பட்ட பண்புடையதாக அமைந்திருக்கும். எனவே ஒன்றை மற்றொன்றுக்குப் பதிலாகப் பயன்படுத்த முடிவதில்லை. ஒருமித்த பொருட்பதங்கள் ஒரு மொழியின் சுருங்கச் சொல்லி விளங்க வைக்குந் திறனை அதிகப்படுத்துகின்றன. வேறுபட்ட தோற்றத் திற்காக, இயந்திர கதியில் சொற்களைத் திரும்பத் திரும்பச் சொல்லும் முறையை எதிர்க்கின்றன.

முக்கியமான நூல்களில் ஒருமித்த பொருட் பதங்களைக் கவன மின்றிக் கையாளுவதைத் தவிர்க்க வேண்டும். தங்களுக்குள் நெருங்கிய தொடர்புள்ள அர்த்தங்களைத் தருகின்ற சொற்களுக் குள், ஒன்றை மற்றதிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுவது ஒருமித்த பொருட்பதங்களின் மிக முக்கியமான பயனாகும்.

**TALE: புனைகதை**

பல நிகழ்ச்சிகளின் கதைக் கோவையாக இருப்பதால், இது சிறு கதையினின்றும் மாறுபட்டதாகும். கதாபாத்திரங்களை சிறப்பித் துக்கூறும் சிறு கதையைப் போலன்றி, புனைகதை நிகழ்ச்சிகளை விளக்கிக் கூறுவதாக அமையும் துப்பறியும் கதையிலும் அல்லது எட்கர் ஆலன் போ என்பாரின் 'பொன்வண்டு' (*The Gold Bug*) கதைகளிலும் வருவது போன்று, புனை கதையின் போக்கும், முடிவும் நிகழ்ச்சிகளை மையமாகக் கொண்டிருக்கும். புனைகதை பிரத்தியட்ச உண்மைக்குக் கட்டுப்பட்டது அல்ல. எனவே, கதை மண்ணில் மட்டுமல்லாது, விண்ணிலேயுங் கூட அமையலாம். வியத்தகு சம்பவங்களும் செயல்களும் கதையின் உட்கிடக்கையாக வரலாம். வெற்றுரைக் கதைகள் (Tall Tales) என்று கூறத்தகும் புனைகதையின் வகை ஒன்று அமெரிக்க இலக்கிய வழக்கில் காணப்படுகிறது. இக்கதைகளின் கீழ் வேட்டையாடுதல், மீன் பிடித்தல், சண்டையிடுதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் மையமாக அமைந் துள்ளன. நிகழ்ச்சிகளும் கதையில் வரும் பாத்திரங்களும் பல் வகையாலும் மிகைப்படுத்தப்பட்டிருப்பது இக்கதைகளின் இயல் பாகும்.

## TENOR: கரு

உருவகம் (metaphor) என்னுஞ் சொல்லுக்கு இலக்கண சொல் லாட்சி ரீதியில் பல்வகை விளக்கங்கள் தரப்பட்டுள்ளன. மரபு வழியாகத் தரப்பட்டுள்ள இவ்விளக்கங்களை குறித்து அதிருப்தி கொண்ட பழம் பெருந்திறனாய்வாளர் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் 'கரு' (tenor) 'உரு' (vehicle) என்னும் இரு சொற்களை உருவாக்கினர். உருவகம் என்னும் சொல் படிப்பவர்களுக்கு இரண்டு கருத் துக்களைத் தருவதே அவர் இச்சொற்களை உருவாக்கியதற்குக் காரணமாகும்.

'கரு' என்பது ஓர் உருவகத்தில் குறிக்கப்பட்டிருக்கும் கருத்தை யும், 'உரு' என்பது அந்தக் கருத்திற்குத் தரப்பட்டிருக்கும் உருவத்தையும் குறிக்கின்றன. எனவே, 'கரு', 'உரு' இரண்டுமே ஓர் உருவகத்தின் சாரமான உள்ளடக்கப் பகுதிகளாகி விடுகின்றன.

கவித்துவ உருவகத்தில் உருவகமானது வெறும் அழகூட்டு வதையோ அல்லது விளக்கந் தருவதையோ தனது பணியாகக் கொள்ளாமல் அக்கவிதையின் சாரமாகவே ஆகிவிடுகிறது. இதன் மூலம் 'கவித்துவ உருவகம்' பிறவகை உருவகங்களினின்று மாறு படுகிறது என ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் கருதுகின்றார். அதன் சிறப்பே 'கரு', 'உரு' இரண்டும் இணைந்து செயல்படும்போது, அவை உருவகத்திற்கு ஒரு பொருள் பொதிந்த அர்த்தத்தைப் பெற்றுத் தருகின்றன. ஆனால் அவையிரண்டும் தனித்தனியே செயலாற் றும்போது அத்தகைய சிறப்பு ஏற்படுவதில்லை.

'கரு', 'உரு' இரண்டுமே சற்று விரிவான கண்ணோட்டத்தில் பயன்படுத்தப்படும் போது, அணி நடைமொழியுடன் தொடர் புடைய சொற்களாகி விடுகின்றன. பர்ன்ஸ் (Burns) என்னுங் கவிஞர் எழுதிய 'எனது காதலி நாதத்தோடு இழைந்து வரும் இனிய கீதம் போன்றவள்' ('O my luve's like a melodie/That's sweetly played in tune'.) என்று வரி புகழ பெற்ற ஒன்றாகும். இந்த வரியின் மையக் கருத்தாக விளங்கும் 'கரு' அந்தப் பெண் ணின் அழகாகும். அந்தக் 'கரு'விற்குத் தரப்படும் 'உரு' அந்தப் பெண்ணின் அழகிற்கும் இனிய நாதத்திற்குமிடையே கூறப்பட் டுள்ள உவமையாகும்.

(காண்க **vehicle: உரு**)

## TENSION: விசை

ஒரு கவிதையின் முரண்பட்ட பண்புகளுக்கு இடையே நிகழும் போராட்டத்தைக் குறிப்பதற்கு இருபதாம் நூற்றாண்டின் இலக்கியத் திறனாய்வில் அதிகமாகக் கையாளப்படும் சொல் 'விசை' ஆகும்.

ஆலன் டேட் என்னும் புகழ் பெற்ற புதுத் திறனாய்வாளர்

'நீள்விசை' (*ex*tension) 'உள்விசை' (*in*tension) என்னும் தருக்கச் சொற்களின் முற்பகுதிகளை நீக்கினார். பின் அவற்றை ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் சொற் பொருளுக்கும், உருவகப் பொருளுக்கும் இடையே நிலவும் இடைவெளியையும் இணைசெயல் திறனையுங் குறிக்கப் பயன்படுத்தினார். ஆலன் டேட் இச்செயலால் பிரபலமடைந்த 'விசை' என்னும் இச்சொல், தற்போது ஒரு கவிதையின் அருவ, உருவக்கூறுகள் இணைந்து செயல்படுவதைக் குறிக்கின்றது.

'விசை' என்னுஞ் சொல் ஒவ்வொரு திறனாய்வாளருக்கும் ஒவ்வொரு பொருளைத் தருவதாக அமைந்துள்ளது. ஆனால் பொதுவாக இச்சொல், ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் முரண்பட்ட நோக்குகளுக்கிடையே ஏற்படும் இசைவைக் குறிப்பதாகவே அனைவருங் கருதுகின்றனர்.

ஒரு சொல் அல்லது நூலின் பலதரப்பட்ட அர்த்தங்களிலிருந்து தான் 'விசை'யின் பல்வேறு படிமங்கள் எழுகின்றன என்று எம்சன் கருதுகிறார். ஒரு கவிதையின் முரணுரை அல்லது எதிர் பொருட் தன்மை (irony) விசையின் சக்தி உண்டாவதாக க்ளியான்த் ப்ருக்ஸ் கூறுகிறார். ஒரு கவிதையின் சாரத்திற்கும், அந்த சாரத்திற்குக் கவிதையில் தரப்பட்டிருக்கும் அமைப்பிற்கும் (texture) இடையே நிலவும் தொடர்புதான் விசை என்று ஜான் க்ரோ ரான்சம் கருதுகிறார்.

விசை என்னுஞ் சொல் இன்றைய இலக்கியத் திறனாய்வுகளில் ஒரு மதிப்பீட்டுச் சொல்லாக இடம் பெற்றிருப்பதற்கு நாடகப் பாடல்கள், இசைப்பாடல்கள்பால் திறனாய்வாளர்களுக்கு உள்ள ஈடுபாடே காரணமாகும். நாடகப் பாடல்கள், இசைப் பாடல்கள் போன்றவற்றின் பொருளே அவற்றின் முரண்பட்ட நோக்குகளுக்கிடையே எழும்பும் 'விசை'யிலிருந்துதான் கிளம்புகிறது. இத்தகைய 'விசை' இடம் பெறாத உரைநடைக் கவிதைகள், விளக்கக் கவிதைகள் போன்றவை திறனாய்வாளர்களின் கவனத்தைக் கவர்வதில்லை.

1. Allen Tate, "Tension in Poetry" (1938), *On the Limits of Poetry* (1948).
2. Brain Lee, "The New Criticism and the Language, of Poetry", *Essays on Style and Language* ed. Roger Fowler (1966).

**TETRALOGY: நாற்கூட்டு நாடகங்கள்**

பண்டைய கிரேக்க நாடகங்களில் ''நாற்கூட்டு நாடகங்கள்'' என்பது மூன்று துன்பவியல் நாடகங்களும், ஒரு களி நாடகமும் (இதில் குழுப்பாடல் பாடுபவர்கள் அனைவரும் வெள்ளாட்டு அல்லது குதிரை முகக் களிகள் போல் உடையணிந்திருந்தே இதற்கு

இப்பெயர் வந்ததற்கு காரணமாகும்) கொண்ட நாடகத் தொகுப் பினையே குறித்தது. ஏதென்ஸ் நகர நாடகாசிரியர்கள் நாடகப் போட்டிக்காக நான்கு நாடகங்கள் அடங்கிய இத்தொகுப்பினைச் சமர்ப்பித்தனர். ஆனால் தற்போது ''நாற்கூட்டு நாடகங்கள்'' என்னுஞ் சொல் ஒரே ஆசிரியரால் எழுதப்பட்டு, தங்களுக்குள் ளேயே தொடர்பு கொண்ட நான்கு நாடகங்களோ அல்லது இசை நாடகங்களோ அடங்கிய தொகுப்பினைக் குறிக்கிறது.
(காண்க **TRILOGY:** முக்கூட்டு நாடகங்கள்)

**TEXTURE:** நயம்

இன்றைய திறனாய்வுகளில் இடம் பெறுகின்ற 'நயம்' என்னும் சொல் சித்திரம், சிற்பம் போன்ற குழைமக் கலைகளின் வழக்கு களின்று தருவிக்கப்பட்டதொன்றாகும்.

சித்திரம், சிற்பம், போன்ற குழைமக் கலைகளின், 'நயம்' என்பது 'வடிவம்' போன்ற பண்பியற் குணங்களைக் குறிக்காமல், 'நிறம்' போன்ற பருப்பொருட்குணங்களையே குறித்தது. இன் றைய திறனாய்வுகளில் 'நயம்' என்பது ஒரு கவிதையின் 'மொழி' போன்ற பருப்பொருட்குணங்களையே குறிக்கின்றது.

மொழியோடு தொடர்பு படுத்திப் பார்க்கும் போது 'நயம்' என்பது புலனுணர்வை வெளிப் படுத்த, சொற்கள் எவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பதையே குறிக்கிறது. உயிரெழுத் துக்களும், மெய்யெழுத்துக்களும், இணைந்து எழுப்புகின்ற இன் னோசையை 'நயம்' என்ற சொல் குறிக்கின்றது. ஆனாலும் இது செய்யுளிலக்கணச் சீரிலிருந்து வேறுபட்டது. ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளை எடுத்துரைக்கக் கூடிய அளவிற்கு வெளிப்பாட்டு ஆற்றல் சொற்களுக்கு உண்டு என்ற கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் 'நயம்' என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அச் சொல், ஒரு மொழியின் ஓசைக்கும், அந்த ஓசை உரு வகிக்கும் பொருளுக்குமிடையே இயற்கையிலேயே ஒரு தொடர்பு இருப்ப தாக உணர்த்தி, மொழியின் பொருளோசை இசைவு திறனில் நம்பிக்கையை ஏற்படுத்துகிறது. அரிஸ்டாட்டில் முதலாக ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் வரை பல சிறந்த திறனாய்வாளர்கள் 'நயம்' பற்றிய இக்கருத்துக்கு எதிர்ப்புத் தெரிவித்துள்ளனர். இத்தகைய எதிர்ப்பு ஒரு புறமிருப்பினும், 'நயம்' என்பது மொழியின் ஒலி யோடு, அதன் இன்னோசையோடு தொடர்பு படுத்திப் பார்க்கப் படுவது நுட்பமான ஒரு செய்தியாகும்.

கவிதையியலில் நயம் என்னும் சொல்லுக்குள் கவிதையின் கருப்பொருளும் அடங்கிவிடுகின்றது. ஒரு கவிதையின் இரு கூறு களான உருவம் தருகின்ற அமைப்பு அதன் கருப்பொருளாகிய 'நயம்' இவைகளுக்கு இடையே உள்ள தொடர்பு குறித்து ஜான்

க்ரோ ரான்ஸம் சிறிய விளக்கம் தந்துள்ளார். ஒரு கவிதையின் இயல்பே அத்தகைய தொடர்பிஞல்தான் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றது என்று அத்திறனுய்வாளர் கருதுகின்ருர்.

'அமைப்பு' என்பது ஒரு கவிதையின் மையப் பொருள் குறித்த, காரண காரியங்களுடன் அமைந்த விவாதத்தையே குறிக்கின்றது. ஒரு கவிதையின் அத்தகைய 'அமைப்பை' உரைநடை வடிவில் பொழிப்புரையாகத் தொகுத்து அளித்து விடலாம். அத்தகைய உரைநடை விவாதங்கள் இல்லையெனில் கவிதையே இருக்க முடியாது.

கவிதையின் இரு கூறுகளான 'அமைப்பு', 'நயம்' இவற்றில் அமைப்பை கவிதையிலிருந்து பிரிக்கலாம். ஆனல், 'நயம்' என்பது கவிதையினின்று பிரித்தெடுக்கப்பட்ட முடியாத ஒரு சிறப்பு அம்சத்தைக் குறிக்கிறது. ஒரு கவிதையின் பொழிப்புரையினின்று அதன் 'கவித்துவ' வடிவத்தை வேறுபடுத்திக் காட்டுகின்ற கூறுகளே 'நயம்' என்றழைக்கப்படுகின்றன. 'நயம்' எனப்படுவது கவிதையின் புற அமைப்பினின்று விலகி நின்று, அதற்கு தொடர் பற்றதாகவே விளங்குகின்றது. கவித்துவ ஓட்டத்தின்போது மட்டுமே உருவாகின்ற இந்த 'நயம்' கவிதைக்கே உரித்தான பொருட் கூருகும். ஆனல் நயம் என்பது முன்னறிந்து தெரிவிக்கமுடியாத தொன்ருக விளங்குகிறது.

(காண்க **Structure:** கட்டமைப்பு)


1. J. C. Ransom, *The World's Body* (1932).
2. I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (1936).
3. ———*The New Criticism* (1941).
4. R. W. Stallman, ed., 'The New Critics', *Critiques and Essays in Criticism* (1949)


**THEME:** பொருட்கூறு

ஒரு கவிதையில், நாடகத்தில் அல்லது நாவலில் கூறப்படும் விளக்கத்தின் அடித்தள ஓட்டம் அல்லது பொதுக் கருத்தே அதன் பொருட்கூருகும்.

பொருட்கூறு எனப்படுவது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் அகப் பொருளில் (subject matter) பல தடவைகள் திரும்பத் திரும்ப வருவது என்று மரபுவழி விளக்கங்கள் கூறுகின்றன. ஆனல் இன்றைய விமர்சகர்கள் ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் 'பொருள்', 'வடிவம்' இரண்டையுமே ஒரே காலத்தில் நிகழ்கின்ற, பிரிக்க முடியாத கூறுகளாகக் கருதுகின்றனர். எனவே தற்போது பொருட் கூறுக்கு ஒரு 'வடிவப் பரிமாணம்' தரப்பட்டுள்ளது. ஒரு நூலின் பொருட்கூறு என்பது அதன் பொருளாக இருக்கலாம். ஆனல் பொருள் பொருட்கூருகிவிட முடியாது.

பொருட்கூறு என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் பொருளின் ஒரு கிளையாகச் செயலாற்றலாம். ஆனால் அது திரும்பத் திரும்பக் கூறப்படும் நிகழ்ச்சிகள், உருக்கள், படிமங்கள் போன்றவற்றின் மூலமாகத்தான் மறைமுகமாக உணர்த்தப்படுகின்றது. பொருட்கூறு என்பது அவ்வாறு திரும்பத் திரும்பக் கூறப்படும் மூலக்கூறுகளின் அடுக்காகவோ அவற்றின் தொகுப்பாகவோ விளங்குவதில்லை. அத்தகைய மூலக்கூறுகளைப் பகுத்துரைப்பதாகவோ, அவற்றின் ஊடாடும் ஓர் இணைப்பாகவோதான் விளங்குகிறது. ஆகையால் ஒரு நாவலில் குறிக்கப்பட்டுள்ள 'வீரம்', 'மூழ்குதல்' என்னும், பொருட்கூறுகளில் முந்தையதே அதிக அர்த்தம் பொதிந்ததாக அமைந்துள்ளது. 'மூழ்குதல்' அந்நாவலின் பொருட்களென்றால் அதில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் அடிக்கடி தண்ணீரில் மூழ்கி இருக்கிறார்கள் என்று பொருள்படுமன்றோ? ஆகையால் மூழ்குதல் அதன் மையப் பொருளில் இடம் பெறாமல், வெறுங் குறிப்பொருளாகவே (motif) ஆகிவிடுகின்றது.

பொருட்கூறுகள் ஐந்து பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன:

(i) இயல்பியல் ஓட்டம்: மனிதனை மூலக்கூறாகக் கொள்ளல்; இயல்பியல் சக்திகளை மையப் பொருளாக உருவகித்தல்: ஒரு நாவலில் வாழ்வின் வேகத்தை விரையச் செய்யும் சக்தியாக இயற்கைப் பருவங்களைக் காட்டுவதையோ இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

(ii) உயிரோட்டம்: மனிதனை உயிரணுவாகக் கொள்ளல்; பாலுணர்வில் இடம் பெறும் விருப்பு வெறுப்புகளில் உள்ள உயிரோட்ட சக்தியே எடுத்துக்காட்டு.

(iii) சமூகச் சார்பு: மனிதனை சமூகத்தில் அடிப்படையாகக் கொள்ளுதல்; மனிதனது தனிப்பட்ட தேவைகளுக்கு அப்பால் அவனது வாழ்வில் இடம் பெறும் கல்வி, அரசியல், விளம்பரம் போன்ற சமூக சக்திகளை விளக்குதல்.

(iv) தன்முனைப்பு: மனிதனைத் தனிச்சக்தியாகக் காட்டுதல்; சமூக சக்திகளைக் கண்டவுடன் தனிமனிதனிடமிருந்து உண்டாகும் செயல் பிரதிபலிப்பை (response) எடுத்துக் காட்டுதல்.

(v) தெய்வீகம்: மனிதனை ஆன்மாவாகக் கொள்ளுதல்; மனிதனுக்குள் இயங்கும் தெய்வீக சக்திகளை எடுத்துக்காட்டுதல்.

ஒப்பிலக்கிய அறிஞர்கள் பொருட்கூறு, குறிப்பொருள் என்பனவை இரு வேறுபட்ட கூறுகள் எனக் கருதுகின்றனர். பொருட்கூறு என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பில் இடம் பெறுங் கதாபாத்திரங்களோடு தொடர்பு கொண்டதென்றும் [எடுத்துக்காட்டு: ப்ரமதியஸ் (Prometheus) பொருட்கூறு] குறிப்பொருள் என்பது அதில் இடம் பெறும் சூழ்நிலைகளோடு தொடர்பு கொண்டதென்றும்

(எடுத்துக்காட்டு: ஒரு பெண், இரு ஆடவர்களுக்கிடையே ஏற் படும் முக்கோணக்காதல்) கருதுகின்றனர்.

1. C. E. W. Dahlstrom, 'The analysis of Literary Situation', PMLA 51 (1936).

**THESIS NOVEL (PLAY): வாதக்கோட்பாட்டு நாவல் (நாடகம்)**

வாதக்கோட்பாடு என்பது வாதத்திற்கும், எதிர் வாதத்திற்கும் இடையில் தோன்றும் முரணில் நிருபணம் செய்யப்பட வேண்டிய கருத்துரையாகும். இந்தக் காரணத்தினால்தான் ஒரு நாவலி லேயோ, நாடகத்திலோ வாதக் கோட்பாடு முக்கியமான விவா தத்துக்குரிய பொருளாகிவிடுகின்றது. ஆசிரியர் வாதக் கோட் பாட்டு நூலில் ஒரு சமூகப் பிரச்னையின் குறை, நிறைகளை நடு நிலைமையுணர்வுடன் அலசி, ஆராய்ந்து அதற்கு ஒரு தீர்வையும் தருகிறார். வாதக் கோட்பாட்டு நாடகத்தில் தனிச் சிறப்புப் பெற்றவர்களாக இப்சனையும், ஜார்ஜ் பெர்னாட்ஷாவையும் எடுத் துக்கொள்ளலாம். டாக்டர் மு.வ. எழுதிய நாவல்கள் அனைத் துமே வாதக் கோட்பாட்டு நாவல்கள் என்று கொள்ளாவிட்டா லும், அவற்றுள் சிலவற்றையாவது இந்தப் பிரிவினைச் சேர்ந்தவை யாகக் கொள்ளலாம். வாதக்கோட்பாட்டு நாவல் ஒரு பிரச்சினை யின் குறை நிறைகளை விருப்பு வெறுப்பின்றி எடுத்துக் காட்டுவ தால், அதில் விளம்பரத்துக்கு இடமில்லை.

(காண்க **Sociological Novel:** சமூக நாவல்;
**Proletarian Novel:** உழைப்போர் நாவல்)

**TONE: தொனி**

ஒரு நூலில் ஆசிரியரின் நோக்கு வெளிப்படையாகக் கூறப்படா விடில், அந்நூல் எழுதப்பட்டிருக்கும் முறையினின்று வாசகனே அதைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். அத்தகைய நோக்குக்கே 'தொனி' எனப்படும். இது ஒரு பேச்சைப் பேசுபவருடைய தொனியிலிருந்து அவரது நோக்கினை ஊகிப்பதைப் போன்ற தாகும்.

ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் தொனியை அதன் சூழ்நிலையோடு ஒப்புமைப்படுத்தி குழப்பமடையக்கூடாது. கொடூரமான சூழ் நிலை கொண்ட ஒரு நூலின் தொனி மென்மையானதாக அல்லது இரக்கமானதாக அமைந்திருக்கலாம். சில வேளைகளில் ஒரு நூலின் சூழ்நிலையையே சிக்கலாக்கும் அளவிற்கு அதன் தொனி நுட்பமானதாக அமைந்திருக்கலாம். இத்தகைய நுட்பமான தொனி அமைந்த நூலுக்கு எடுத்துக்காட்டாக, அங்கதங்கள் எழுதுவதில் தலைசிறந்தவரான ஸ்விப்ட் (Swift) என்பவரின் ''அயர்லாந்தின் ஏழைக் குழந்தைகள் தமது பெற்றோருக்கோ,

தேசத்துக்கோ சுமையாக இல்லாமலிருக்க ஓர் எளிய வழி''. ('A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from being a Burden to their Parents or Country) என்னும் கட்டுரையைக் கொள்ளலாம். மேலோட்டமாகப் பார்க்கும்போது, இக்கட்டுரை அயர்லாந்தின் பொருளாதாரத்தை உயர்த்துவதற்காக, புள்ளி விபரங்களுடன் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஓர் ஆர்வமிக்க முயற்சியாகவே தோன்றுகிறது.

ஆனால், நாட்டின் குழந்தைகளைக் கொன்று, அவர்களின் தோலைக் காலணிகள் தயாரிக்கும் தொழிலுக்குப் பயன்படுத்துவதின் மூலம் நாட்டின் பொருளாதாரத்தை மேம்படுத்தலாம் என்று ஆசிரியர் கூறும்போது மனிதாபிமானத்தை பலியிடுவதன் மூலம் வளமடைகின்ற பொருளாதாரத் திட்டங்களை எள்ளி நகையாடுகின்ற ஆசிரியரின் போக்குப் புலனாகிறது.

தொனி என்பது ஒரு நூலின் உளப் போக்கினையும், (mood) குறிக்கலாம். தொனி என்பது மொழியின் பாங்கினைக் குறிப்பதற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் போது 'தொனி—வண்ணம்' என்றாகிறது. திரும்பக்கூறல், எதுகை, மோனை, போன்ற உத்திகளின் மூலம் தொனியானது தோற்றுவிக்கப்படுகிறது. கவிதைகளில் தொனி என்பது ஓசை அமைப்பை திறமையாகக் கையாளுவதன் மூலம் உருவாக்கப்படுகிறது.

E. Rickert, *New Methods for the Study of Literature* (1927).

**TRADITION:** மரபு

டி. எஸ். எலியட்டின் 'மரபும் தனித்திறனும்' ('Tradition and Individual Talent') என்ற கட்டுரை வெளியானபின், மரபு என்ற சொல் இன்றைய இலக்கிய விமர்சன உலகில் அதிக அளவு விவாதங்களுக்கு இலக்காகியுள்ளது. பொதுவாக, மரபு என்னும் சொல் ஓர் எழுத்தாளன் தனக்கு முந்திய இலக்கியத்திடமிருந்து மரபுரிமையாகப் பெறுகின்ற இலக்கிய ஆசாரங்களையும், உத்திகளையும், வழக்கங்களையுமே குறிக்கின்றது. குறிப்பாக கடந்த கால நூல்களை ஒன்றோடொன்று காரண, காரியங்களுடன் இணைக்கின்ற இணைப்பை இச்சொல் குறிக்கும். மரபு என்னுஞ் சொல்லுக்கு மரபொழுக்கு முறையிலோ (காவியமரபு), நடை ஒழுக்க முறையிலோ (செந்தொடைப்பா மரபு) கருத்துக்களின் முறையிலோ (பழிக்குப் பழி மரபு) அல்லது நோக்குகளின் முறையிலோ (அறிவார்த்த மரபு) விளக்கந் தரலாம்.

'இந்த ஆசிரியர் மேன்மையான மரபினைச் சேர்ந்தவர்' என்று கூறுகையில், 'மரபு' என்ற சொல் அவரைப் புகழ்வதற்காக பயன்படுத்தப்படுகிறது. மரபு என்னும் சொல்லை பொது நிலையாகக் கொண்டு 'இந்த ஆசிரியர் மரபு வழியாக மட்டுமே எழுதத்

தெரிந்தவர்' என்று கூறும்போது 'மரபு' என்ற சொல் அந்த ஆசிரியரைச் சாடுவதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

'மரபு' என்னும் சொல் திறனாய்வாளர்களால் பல்வேறுபட்ட பொருட்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவதால், ஓர் ஆசிரியருக்கும் அவரது கடந்த காலத்துக்கும் இடையே சிக்கலானதாய், நுண்ணியதாய் அமைந்துள்ள உறவை ஆராய்ந்து பார்க்க வேண்டியது அவசியமானதாகி விடுகிறது. இச்சொல்லின் பொருள் ஆசிரியருக்கு ஆசிரியர் வேறுபடுவதால் இரண்டு செய்திகளையுந் தெளிவாக்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

ஒரு எழுத்தாளன் (அவன் புகழ் பெற்றவனாகவும் இருக்கலாம் அல்லது சாதாரணமானவனாகவும் இருக்கலாம்) பயன்படுத்துகின்ற மொழி அவன் மரபுரிமையாகப் பெற்றதாகவே விளங்குவதால் அவனது எழுத்துக்களின் ஆரம்பம் மரபைச் சார்ந்ததாகவே எழுகின்றது. ஆனால் எந்த ஆசிரியனும் வெறும் மரபைப் போலச் (imitate) செய்வதோடு திருப்தியடைந்துவிட முடியாது. ஆசிரியன் என்பவன் மரபினில் சில திருத்தங்கள் செய்து, அது தனது தொடர்ச்சியான ஓட்டத்திலும் இயக்கம் கொண்டதாக விளங்க வேண்டும் என்பதற்காகப் பாடுபடுகிறான்.

கடந்த காலத்தைப் பற்றி முழுமையாக உணர்ந்துள்ள ஓர் எழுத்தாளன் அந்த மரபினில் சீர்திருத்தங்கள் செய்ய முனையும் போது, தான் மரபுரிமையாகப் பெற்ற கடந்த காலத்தை நிகழ் காலத்தோடு தொடர்பு படுத்தத் தெரிந்தவனாகின்றான். எனவே மரபாகிய நீரோட்டத்தின் போக்கிலேயே செய்வதை விடுத்து, அதன் போக்கிற்கு மாறாக எதிர் நீச்சல் போட்டு மரபை வளப் படுத்துபவனே சிறந்த ஆசிரியனாகக் கருதப்படுகின்றான். அப் போதுதான் ஓர் ஆசிரியன் மரபு வழிச்சார்ந்தவன் என்ற கூற் றிற்கு சிறந்த பொருள் உண்டாகின்றது.

மரபைப் பற்றிய விவாதங்கள் இன்றைய கவிதைத் திறனாய்வு களில் அதிக அளவில் இடம் பெறுகின்றன. மரபு என்னுஞ் சொல் இருவேறு அர்த்தங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தாலும், அந்த இரு அர்த்தங்களுக்கும் இடையில் தொடர்பு இல்லாமல் இல்லை. இச்சொல் சமூகம், கலாச்சாரம் போன்றவற்றோடு தொடர்பு படுத்திப் பார்க்கப்படுவதற்குக் காரணம் மறுமலர்ச்சியியக்கத்துக் குப் பின் படிப்படியாக சீர்கெட்டு வரும் சமூகத்துக்கும், கவிஞ னுக்கும் இடையே உள்ள உறவு குறித்துத் திறனாய்வாளர்கள் கொண்டிருக்கும் ஆர்வமேயாகும்.

'கவிதையில்' மரபு என்பது குறித்துக் கவிஞர்களும், திறனாய் வாளர்களும் கொண்டுள்ள அக்கறையே இச்சொல் பற்றிய இரண் டாவது கண்ணோட்டமாகும்.

இன்றைய கவிதைகளின் மையக்கருத்தாக மரபு இடம் பெற்

திருப்பதற்கு, மரபைக் குறித்து மேலே குறிப்பிட்ட புகழ்பெற்ற கட்டுரையை எழுதிய டி. எஸ். எலியட்டே பொறுப்பாவார். 'மரபு என்பது நூல்களை, அவற்றின் காலங்களுக்கு ஏற்றவாறு வரிசைக் கிரமமாகத் தொகுத்து வைப்பது இல்லை', என்றே டி. எஸ். எலியட் கருதுகின்றார். மரபு என்பது புகழ் பெற்ற ஆசிரியர்களின் வழியே மட்டும் செல்லுகின்ற நீரோட்டமாக அமையாமல், கடந்தகால நூல்களனைத்துமே ஒரே காலத்தில் இயங்குவதாய் உள்ள அமைப்பாகவே விளங்குகிறது என்பது இவரது கருத்தாகும்.

டி. எஸ். எலியட் தம்முடைய இத்தகைய கருத்தின் மூலம்தான் பதினேழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நுண்புலக் கவிஞர்களுக்குப் (Metaphysical poets) புத்துயிர் அளித்தார். இந்த நுண்புலக் கவிதை மரபானது ஆங்கில இலக்கியத்தின் மைய மரபோடு இயைந்து வளர்ந்ததாகக் காண்பித்ததற்கு ரான்ஸம் (Ransom) ப்ரூக்ஸ் (Brooks) டேட் (Tate) வாரன் (Warren) போன்ற திறனாய்வாளர்களே பொறுப்பாவார்கள்.

'நுண்புல மரபு' என்னும் இக்கருத்திற்குள் பழமை, புதுமை என்ற இரண்டுமே அடங்குகின்றன. இம்மரபைச் சேர்ந்த கவிஞர்கள் எத்தகைய அனுபவமாக இருந்தாலும் அதை உணர்ந்து அநுபவிக்கத் தெரிந்தவர்களாக இருப்பார்கள். அவ்வாறு அநுபவித்தபின் அவை முற்றிலும் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட அநுபவங்களாக இருப்பினும், அவற்றை ஒன்றாகப் பொருத்திப் பார்க்கக் கூடிய அளவு, பண்பட்ட நுண்ணறிவு மிக்கவர்களாக இருப்பார்கள். எண்ணங்களும், உணர்ச்சிகளும் இயைந்து செயல்படும் மரபுக் கவிதைகள் கூட, இத்தகைய நுண்புலக் கவிதை மரபுக்குள் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளன. ஒரு நுண்புலக் கவிதையில் இடம் பெறும் உருவகங்கள் வெறும் அழகுக்காக இல்லாது அக்கவிதையின் பொருளை விளக்குவதற்காகவே கையாளப்படுகின்றன.

காலப்போக்கில் மரபு பற்றிய கருத்துக்கள் சில மாற்றங்களை அடைந்துள்ளன. தற்போது போலி உயர்தனி இலக்கியக் (Neo-classical) கவிஞரான போப், அற்புத நவிற்சிக் (Romantic) கவிஞரான கீட்ஸ் போன்றவர்கள், நுண்புலக் கவிதை மரபுக்குள் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளனர்.

மூலம் என்னும் சொல்லுக்கு எதிர்சொல்லாக 'மரபு' என்னும் சொல் சில சமயங்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. 'மூலம்' என்பது எந்த மரபினையும் சார்ந்திருப்பது இல்லை என்ற எண்ணமே இதற்குக் காரணமாகும். ஆனால் எந்த நூலுமே தனக்குத்தானே மூலமாக இருந்துவிட முடியாது என்பது உண்மை. அத்துடன் எந்த நூலுமே எவ்வளவு சிறந்ததாக இருந்தாலும் மரபு சார்பற்றோ எந்த விதத்தாக்கத்திற்கு கீழ்ப்படியாமலோ தனித்து நிற்கவோ இயலாது என்பதை மறுக்கமுடியாது.

1. T. S. Eliot: 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood* (1920)
2. G. Murray, *The Classical Tradition in Poetry* (1927).
3. J. L. Lowes, *Tradition and Revolt in Modern Poetry* (1930).
4. Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (1939).
5. R. F. Livingston, *The Tradition Theory of Literature* (1962).

**'TRAGEDY: துன்பியல் நாடகம்**

சவ அடக்கம் போன்ற ஆதிகாலச் சடங்குகள், மக்களின் சமூக, பொருளாதார அமைப்பை யொட்டி நடைபெறும் தொடக்கச் சடங்குகள் (initiation rites) போன்றவையே துன்பியல் நாடகங் களின் மூலங்களாகக் கருதப்படுகின்றன. தெய்வாம்சம் பொருந்திய தலைவனுக்கும், அவனது பகைவனுக்கும் இடையே நடைபெறும் மோதலே இதன் மையப் பொருளாக அமைந்தது. அம்மோதலின் முடிவில் தலைவன் இறந்து, பின் உயிர்த்தெழுவது—பிறப்பு, இறப்பு, மறுபிறப்பு என்றமைந்திருக்கும் இயற்கையின் சுழற்சியை ஒத்திருந்தது. எகிப்து, சிரியா போன்ற நாடுகளில் முதன் முதலில் எழுதப்பட்ட துன்பியல் நாடகங்கள் சமயச் சார்பு கொண்டவையாக இருந்தன. ஆசிரிஸ் (Osiris) ஆட்டிஸ் (Attis), அடொனிஸ் (Adonis) போன்ற தெய்வங்களின் பிறப்பு, இறப்பு, உயிர்த்தெழுதல் போன்றவற்றைப்பற்றியே அந்நாடகங் கள் எழுதப்பட்டிருந்தன.

கி.மு. ஆறும் நூற்றுண்டில் கிரேக்கத்தில் பருவங்கள் முடிந்து மறுபடியும் தொடங்குவதின் நிமித்தமாய், டயோனிஸஸ் (Dionysus) என்னும் கடவுளைச் சிறப்பித்துப் பல விழாக்கள் கொண் டாடப்பட்டன. அவ்வாறு கொண்டாடப்பட்ட விழாக்கள்தான், இன்றைய ஐரோப்பியத் துன்பியல், நாடகங்களுக்கு மூலங்களாக அமைந்துள்ளன.

கிரேக்கத்தில் எழுதப்பட்ட துன்பியல் நாடகங்களின் அடிப் படையானது சமூகரீதியானதாகவும், சடங்கு பூர்வமானதாக வும் அமைந்திருந்தது. கவிதைநடையில் எழுதப்பட்டிருந்த அந்த நாடகங்களில் பாடல்கள், ஆடல்கள், விழாக்கள் போன்றவை பெருமளவில் இடம் பெற்றிருந்தன; கேளிக்கைகளும் இடம் பெற் றிருந்தன. அந்நாடகங்களின் சாரமாக விளங்கிய 'துன்பியல் நாடகம்' என்ற சொல்லின் உண்மையான அர்த்தத்தில் இது பிரதிபலிக்கிறது.

'துன்பியல் நாடகம்' என்ற சொல்லுக்கு 'வெள்ளாட்டுப் பாடல்' (goat song) என்பது பொருளாகும். துன்பியல் நாடகம் என்பது வெள்ளாடுகள் போன்ற உருவம் தாங்கிய குழுவினர் பாடுகின்ற குழுப்பாடலாக இருக்கலாம்; ஒரு வெள்ளாட்டினைப்

பரிசாகப் பெற்றதற்காகப் பாடப்படுகின்ற பாடலாகவும் இருக்கலாம்; அல்லது பலியிடப்பட்ட ஒரு வெள்ளாட்டைச் சுற்றி நின்று பாடப்படுகின்ற பாடலாகவும் இருக்கலாம்.

துன்பியல் நாடகங்களுக்கான மூலத்தை, அரிஸ்டாட்டில் புராண அங்கத நாடகங்களில் (satyr plays) தான் கண்டார். அந்த நாடகங்களில் வேடம் பெற்றவர்கள், பாதி மனித உருவமும், பாதி வெள்ளாட்டின் உருவமும் கொண்டவர்களாகக் காட்சி யளித்தார்கள்.

மேற்றிசை நாடுகளில் நாடகம், கவிதைகள் குறித்து எழுதப் படுகின்ற வாதங்களுக்கு மூலமாக விளங்கியது அரிஸ்டாட்டில் எழுதிய 'கவிதையியல்' என்னும் நூலேயாகும். இந்நூல் ஏஸ்கைலஸ் (Aeschylus), சோபோக்ளிஸ் (Sophocles) போன்ற வர்களின் நாடகங்களைப்பற்றிய குறிப்பீடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது. மேற்கூறிய நாடகாசிரியர்களைப் பொறுத்தவரை, ஒரு நாடகத்தில் அவலமான முடிவு இருந்தா லும், இல்லாவிட்டாலும், துயரார்ந்த தொனி இடம் பெற்றிருந் தால் அது துன்பியல் நாடகமாகவே கருதப்பட்டது.

'துயரார்ந்த, தனக்குள்ளேயே நிறைவு பெற்ற, போதுமான முக்கியத்துவம் கொண்ட ஒரு செயலைப் போலச் செய்வதே துன்பியல் நாடகமாகும்' என்று அரிஸ்டாட்டில் கூறுகின்றார். இங்கு 'முக்கியத்துவம்' என்று கூறப்படுவது கவிதை நடையின் அழகினையோ, நாடக ஊடுபொருளையோ, காவியத்திற்கும் நாட கத்திற்கும் உள்ள உயர்ந்த ஒப்புமையையோ அல்லது துன்பியல் நாடகப் பாத்திரங்களின் உயர்வினையோ குறிக்கலாம். முதல், இடை, கடை என்ற முக்கூட்டுக்கதை அமைப்புக் கொண்ட இந் நாடகத்தில் நிகழ்ச்சிகள் யாவும் காரண காரிய தொடர்புடன் விரிவுபடுத்தப்பட்டிருக்கும். அந்நிகழ்ச்சிகள் உண்மைக்குப் புறம் பாக இருத்தல் கூடாது.

துன்பியல் நாடகங்கள், பார்வையாளர்களிடையே ஏற்படுத்து கின்ற பாதிப்பைக் குறித்து விவாதங்கள் முடிவற்றவை. துன்பி யல் நாடகம் என்பது இரக்கம், பயம் போன்றவற்றைப் பார் வையாளர்களிடம் எழுப்புவதன் மூலம், அவர்களது உணர்ச்சி களை மாசுகளைந்து (purge) தூய்மைப் படுத்த வேண்டும் அல்லது புனிதப்படுத்த வேண்டும் (purify); அல்லது தெளிவுபடுத்த வேண்டும் (clarify) என்று கூறப்படுகிறது. துன்பங்களை நாடக மாக்கிக் காட்டும்போது, அதைக் காணும் பார்வையாளர்கள் சோர்வு அடைந்துவிடாமல், விடுபட்ட உணர்வுடன் கழிபேரு வகை அடையும் வகையில் அந்நாடகம் அமைய வேண்டும் என்று அரிஸ்டாட்டில் கருதுகின்றார். இரக்கம், பயம் என்ற இரு உணர்ச்சிகளையும் ஒரே சமயத்தில் அநுபவிக்கின்ற சக்திதான்

துன்பியல் நாடகத்தை இன்பியல் நாடகத்தினின்று பிரித்துக் காட்டுகின்றது என்ற கருத்தும் அவருடையதுதான்.

துன்பியல் நாடகத்தலைவன் தனிப்பட்டு நல்லவனுகவோ அல்லது கெட்டவனுகவோ காட்டப்படாமல், இரண்டின் கலவையாகவே காட்டப்படுகின்ருர். ஆனுல் அந்த நாடகம் ஏற்படுத்தும் துன்பத் தாக்கம் வலிவுள்ளதாக இருக்க வேண்டும் என்பதற்காக, நாடகத் தலைவன் பார்வையாளர்களைவிட ஒழுக்கத்தில் உயர்ந்தவனுகச் சித்தரிக்கப்படுகின்ருன். நாடகத் தலைவனுடைய நிலைமை இன்பத்திலிருந்து துன்பமாகிவிடுகின்ற வீழ்ச்சிக்கு அல்லது எதிர்நிலை மாற்றத்திற்கு (காண்க) அவன் தேர்ச்சி செய்வதில் பிறழ்ந்து விடுவதே காரணமாக அமைகின்றது. இதை அரிஸ்டாடில் 'ஹாமர்ஷியா' (காண்க) என்று அழைக்கிருர். அவ்வாறு அவன் தேர்ச்சி செய்வதில் பிறழ்ந்து விடுவதற்கு அவனது 'இறுமாப்பே' (காண்க) காரணமாக அமைந்து விடுகின்றது. தெய்வீக நன்னெறிக் கோட்பாடுகளையெல்லாம் தகர்த்தெறியும் படி, தலைவனின் இறுமாப்பே அவனைத் தூண்டுகின்றது.

தலைவனது நிலைமையில் ஏற்படும் வீழ்ச்சி ஒரு முனைத்திருப்பமாக அமைகையில், அவன் தனது அறியாமையிலிருந்து விடுபட்டு உண்மையை உணர்தல் அல்லது 'அடையாள உணர்வு' (காண்க) மற்ருெரு முனைத்திருப்பமாக அமைகின்றது. சிறந்த துன்பியல் நாடகங்களில் வீழ்ச்சி, தவற்றினை உணர்தல் என்ற இரண்டுமே ஒரே சமயத்தில் நிகழ்கின்றன. காலப் போக்கில் துன்பியல் நாடகங்கள் பற்றிய கருத்துக்களில் பல மாறுதல்கள் ஏற்பட்டிருந்த போதிலும் அரிஸ்டாட்டிலின் இத்தகைய கருத்துக்களுடைய சிறப்பு, பாதிக்கப்படவில்லை.

ரோமில், துன்பியல், நாடகாசிரியர்களுள் செனெகா (Seneca – கி.மு. 4—கி.பி. 40) தான் சிறந்தவராவார். ஆனுல் அவரது நாடகங்கள் மேடையில் நடிப்பதற்காக எழுதப்பட்டவையல்ல. கிரேக்கரான யூரிபிடிஸை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதிய செனெகா உணர்ச்சி முனைப்புக் கூறுகளை அதிகப் படுத்திஞர்; சொற்கோப்புக்கலையைத் தீவிரமாக்கிஞர்; மூர்க்கத்தனமான நிகழ்ச்சிகளை அறிமுகப்படுத்திஞர்; மறுமலர்ச்சி யியக்கத்தின் போது, குறிப்பாக இங்கிலாந்தில், நாடகம் புத்துயிர் பெற்றதற்கு செனெகாதான், முக்கிய காரணமாக விளங்கிஞர்.

இடைக்காலத்தில் (Middle Ages) நாடகாசிரியர்களுக்கு கிரேக்க நாடகங்களைப்பற்றி நேரடியாக அறிந்து கொள்ளும் வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை. உதாரணமாக, சாசரும் (Chaucer) அவரது காலத்தவர்களும் துன்பியல் நாடகமென்பது படிக்கமுடிந்த,

ஆனல் மேடையில் நடித்துக்காட்ட முடியாத, அவல முடிவு கொண்ட ஒரு கதை என்றே கருதினர்கள்.

பின், மறுமலர்ச்சி ஆரம்பகாலத்தில் கிரேக்க நூல்கள் மீட்கப்பட்டபொழுது, கிரேக்க இலக்கியத்தின்பால் மக்கட்கு உள்ள ஆர்வம் புத்துயிர் பெற்றது. அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதையியலுக்கு மறு விளக்கமளித்த அறிஞர்கள் அவர் கருத்துக்களைத் திருத்திக் கூறினர்கள். உதாரணமாக, காலம், இடம், செயல் குறித்த ஒருமைகளை (காண்க) நாடகாசிரியர்கள் பின்பற்ற வேண்டும் என்று வலியுறுத்தப்பட்ட போது கேசல்வெட்ரோ (Castelvetro) என்பவர் அரிஸ்டாட்டிலின் 'கவிதையியலுக்குத் திரிந்த நிலையில் விளக்கங் கூறினர். பிரெஞ்சு நாட்டில் கொர்னீல் (Corneille), ரெஸீன் (Racine) போன்றவர்களும், ஐரோப்பாவில், பலரும் கேசல்வெட்ரோ கூறின விளக்கங்களின் வழியே நாடகங்கள் எழுதினர். கிரேக்க நாடகாசிரியர்களைப்போல, பிரெஞ்சு நாடகாசிரியர்களும் ஒரு சில கதாபாத்திரங்களையே பயன்படுத்தினர். பொதுவாக, இப்பாத்திரங்கள் சரித்திர அல்லது புராண சம்பந்தப் பட்டவைகள். ஒரு நெருக்கமான கட்டத்தில் இத்தகைய பாத்திரங்களை மோத விடுவதே பிரெஞ்சு நாடகங்களின் சிறப்பு. மன எழுச்சி வெள்ளத்தில் மிதக்கும் பாத்திரங்களை உளவியல் நோக்கில் நுட்பமாக சித்தரிப்பதில் கோர்னீலும் ரெஸீனும் கை தேர்ந்தவர்கள்.

ஆனல் ஸ்பெயின் தேசத்து நாடகாசிரியர்களும், எலிசபெத் காலத்திய ஆங்கில நாடகாசிரியர்களும் இதற்கு விதிவிலக்காக விளங்கினர். இவர்கள் தங்களது நாடகங்களில் கால, இட, செயல் ஒருமைகளைப் புறக்கணித்தனர்; கதை அமைப்பின் இறுக்கத்தை தளர்த்தினர். கிளைக்கதைகளை அறிமுகப்படுத்தினர்; இன்ப துன்பியல் காட்சிகளைக் கலந்து அமைத்தனர். இத்தகைய மாற்றங்களைச் செய்ததன் மூலம் நாடகத்துறையில் ஒரு பொற்காலத்தையே உருவாக்கினர். ஸ்பெயின் நாட்டு லோப்டெ வேகா (Lope de vega) கால்டிரான் (Calderon) போன்ற நாடகாசிரியர்கள் காதல், புகழ் போன்றவை குறித்த சதிகளை மையப் பொருளாகக் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதினர்கள். இவர்களது நாடகங்கள் நாட்டுப்பற்று, வரலாறு, தத்துவம், சமயம் போன்ற பொருட்கள் குறித்து எழுதப்பட்டவை.

ஷேக்ஸ்பியரைத் தலைமையாகக் கொண்டு, நாடகங்கள் எழுதிய எலிசபெத் காலத்தில் நாடகாசிரியர்கள் பிற நூற்றுண்டு நாடகாசிரியர்களைவிடத் தலைசிறந்து விளங்கினர்கள். செனகா, அவர்களிடையே ஏற்படுத்திய தாக்கம் ஆங்கில நாடகம் இருவழிகளில் வளர்ச்சியடைவதற்குக் காரணமாக அமைந்தது. முதல் வழியில் செனெகாவின் நாடகங்களை முழுமையாகப் பின்பற்றி,

குழுப்பாடல், கால, இட, செயல் ஒருமைகள் போன்றவை இடம் பெற்ற துன்பியல் நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. அப்படிப் பட்ட நாடகங்களுக்கு, 'கார்பொடக் (*Gorboduc*) எனும் நாட கத்தை எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

அடுத்து, 'பழிக்குப்பழி' துன்பியல் நாடகங்களை எடுத்துக் கொள்வோம். கிட் (Kyd) என்பவர் தனது ஸ்பானிஷ் துன்பவியல் நாடகம் (*The Spanish Tragedy*) என்பதன் மூலம் 'பழிக்குப்பழி' நாடகங்களுக்கு அடிக்கல் நாட்டினூர். இவ்வகை நாடகங்களின் குறிப்பிடத்தக்க அம்சங்களான பிசாசுகள், கொலைகள், வஞ் சம், போன்றவை 'ஸ்பானிஷ் துன்பவியல் நாடகத்தில்' இடம் பெற்றிருந்தன. இவ்வகை நாடகங்களில் உளவியல், அகப் பொருட்கூறுகளைப் புகுத்தி, அவற்றை வளர்ச்சியடையச் செய்த பெருமை ஷேக்ஸ்பியரையும் (அவரது 'ஹேம்லெட்' நாடகத்தின் வழியாக) வெப்ஸ்டரையும் (அவரது 'மல்பியின் சீமாட்டி' — *The Duchess of Malfi* என்ற நாடகத்தின் வழியாக) சாரும். இத் தகைய சிறந்த நாடகாசிரியர்களின் மூலமாக கொலைவெறியானது ஆத்மாவின் அச்சமாக உருவெடுத்தது. இவ்விரு நாடகாசிரியர் களுடன் மார்லோ (Marlowe) சாப்மன் (Chapman) போமன்ட்— ஃப்ளெட்சர் (Beaumont-Fletcher) என்னும் இரட்டையர்கள் மேசிங்கர் (Massinger) போன்ற நாடகாசிரியர்களும் சேர்ந்து துன்பியல் நாடகம் குறித்து அரிஸ்டாட்டில் தந்த அமைப்பி னின்று விலகி, அதில் பல முக்கிய மாற்றங்கள் செய்தனர். ஷேக்ஸ்பியர் தனது 'மேக்பத்' (*Macbeth*) 'மூன்றும் ரிச்சர்ட்' (*Richard III*) போன்ற நாடகங்களில் கொடியவர்களையே நாடகத் தலைவர்களாக்குகின்ற துணிகரமான செயலைச் செய்தார். ஆனூல் கதையமைப்பைத் திறமையாகக் கையாளுவதன் மூலம் அந்நாட கங்களைப் பார்ப்பவர்களையும் தன் வசப்படுத்தி நாடகத் தலைவர் களிடம் இரக்கங் காட்டவைத்தார்.

இந்நாடகங்களின் கதைத் தலைவர்களாக, அரிஸ்டாட்டிலின் கருத்துக்கேற்ப, உயர்குடிமக்களே இடம் பெற்றனர். ஆனூல், 'ஒரு யார்க்ஷையர் துன்பியல் நாடகம் (*A Yorkshire Tragedy*) போன்ற சிறிய நாடகங்கள் கீழ்க்குடி மக்கள் நாடகத் தலைவர் களாவதையே சிறந்ததாகக் கருதின. இவ்வாறு, கீழ்க் குடி மக்களை நாடகத் தலைவர்களாக்குகின்ற போக்கு, பதினெட்டாம் நூற்றூண்டைச் சேர்ந்த 'குடும்பத் துன்பியல்' நாடகங்களில் (காண்க) பெருமளவில் வளர்ந்தது.

நடுத்தரவர்க்கம், குடியாட்சி போன்றவை குறித்து கருத்துக்கள் வளர்ச்சியடைந்திருந்த பதினெட்டாம் நூற்றூண்டிலிருந்து எழு தப்பட்ட நாடகங்களின் கதைத் தலைவர்களாக சாதாரணக்குடி மக்களே மிகுதியாக இடம் பெற்றனர். நாடகங்கள் பெருமளவில்

வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியிருந்ததால், அவைகள் கவிதை நடையில் எழுதப்படுவதைவிட, உரை நடையில் எழுதப்படுவதே சிறந்தது என்று கருதப்பட்டது. நாடகங்கள் யதார்த்த நிலை கொண்டதாக மாறத் தொடங்கின. இந்நாடகங்களின் முடிவு அவலமானதாக அமைந்திருந்தாலும், அவற்றின் உட்பொருள் சமூக, உளவியல் கூறுகள் பற்றியதாகவே அமைந்திருந்தது. இம் மாற்றத்திற்கு காரணம், மனிதனை ஆட்டிப்படைக்கும் அண்டச் சக்திகளின் மர்மத்திலும் சீற்றத்திலும் அவனுக்கு நம்பிக்கை யற்றுப் போனதே. ஆகையினால் இப்சன், செக்கோவ், ஷா, ஒனீல், மில்லர் போன்றவர்களது நாடகங்களில், சமூகத்தோடு போராடுவதைப் போன்றோ அல்லது தனத்குத்தானே போராடிக் கொள்வதைப் போன்றோ தான் மனிதன் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளான். ஆயினும், துன்பியல் உணர்வுகளைச் சித்தரிப்பதில் இன்றைய நாடகாசிரியர்கள் நாவல் ஆசிரியர்களுக்கு இணையாக மாட்டார் கள் என்பதே விமர்சகர்களின் கருத்தாகும். ஆனால் நார்வே நாட்டு நாடகாசிரியரான இப்சன் இக்கருத்துக்கு விதிவிலக்காகக் கருதப்படுகிறார்.

காலப்போக்கில் துன்பியல் இலக்கிய வளர்ச்சியில் பல்வேறு தத்துவார்த்தமான கருத்துக்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. கிரேக்க நாடகங்களில் துன்பங்களுக்கெல்லாம் விதியே காரணமாகக் காட் டப்பட்டுள்ளது. எளிமையான நடையில் கூறும்போது, மனித துன்பங்களைச் சட்டைசெய்யாத ஒரு குருட்டு சக்தியே விதி என்று காட்டப்பட்டது. அதையே சற்று சிக்கலாக்கிக் கூற முற்படும் போது, மனிதனை அவனது பலவீனத்தின் மூலமே வீழ்ச்சியுறச் செய்வதற்காக அவனுக்குள்ளேயும், அவனைச் சுற்றி வெளியிலும் இயங்குகின்ற சக்தியே விதி என்றும் அது மனிதனின் கர்வத்தின் மூலம் அவனை வீழ்ச்சியடையச் செய்கிறது என்றும் காட்டப் பட்டது.

வெளியுலகச் சக்தியாகக் கருதப்பட்ட விதி மனிதனுக்குள் ளேயே இயங்குகின்ற சக்தியாக மாறுகிறது என்ற வளர்ச்சியை நாம் எஸ்கைலஸ்ஸின் (Aeschylus) ஆரெஸ்டிஸ் (Orestes) பற்றிய முக்கூட்டு நாடகங்களில் காணலாம். இந்த வெளியுலக சக்தி, மனிதனுக்குள் இயங்கும் சக்தி என்ற இரண்டுமே ஒரே சமயத்தில் செயல்படுவதை சோபோக்ளிஸின் (Sophocles) 'ஈடிபஸ் மன்னன் (*Oedipus the King*) என்னும் நாடகத்தில் காணலாம். ஆனால் பொதுவாக எல்லாச் சிறந்த அவல நாடகங்களிலும் காணப்படு வதைப் போலவே, இந்த நாடகத்திலும் தலைமை நாயகனுக்கு விதிக்கப்பட்ட தண்டனை அவன் செய்த குற்றத்திற்கு ஒவ்வாதது அல்லது மிகையானது என்பதை மறுக்க முடியாது.

போராட்டங்களுக்கும், மூர்க்கத்தனமான செயல்களுக்கும் ஒரு

வனை இட்டுச் செல்கின்ற தனி மனிதவெறியே துன்பங்களுக்குக் காரணம் என்று எலிசபெத் காலத்திய துன்பியல் நாடகங்களில் கூறப்பட்டது. ஆனால் இப்சனின் 'பொம்மை வீடு' (*A Doll's House*) போன்ற இன்றைய யதார்த்த நாடகங்களில், தனி மனிதனுக்கும், மரபுகள், ஒருதலைக்கொள்கைகள் போன்றவற்றைத் தன்னகத்தே கொண்டிருக்கும் சமூகத்துக்கும் இடையே நிகழும் போராட்டமே துன்பங்களுக்குக் காரணம் என்று கூறப்படுகின்றது. ஆனால் இப்சனின் 'பிசாசுகள்' (*Ghosts*) என்னும் இயற்கைரீதி நாடகத்தில் (naturalistic drama) வழிவழியாக வருகின்ற பரம்பரை நோயே துன்பங்களின் கருவியாகக் காட்டப்படுகிறது. எனினும், மனிதனின் அடித்தளத்து உள்ளுணர்வே விதி என்று இன்றைய உளவியல் துறையினர் கூறுகின்றனர். இத்தகைய உள்ளுணர்வு, மனிதனது அடித்தள, மேலோட்ட உணர்வுகளுக்கிடையே போராட்டத்தை ஏற்படுத்துவதை ஒனீலின் 'ப்ரௌன் என்னும் பெருங்கடவுள்' (*The Great God Brown*) என்ற நாடகத்தில் நாம் காணலாம். வகுப்புக் கலவரங்கள் மிகுந்து வரும் இன்றைய நாட்களில் எழுதப்படுகின்ற துன்பியல் நாடகங்களில் முதலாளி—தொழிலாளி போராட்டங்கள் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். பொருளாதார, வகுப்புக் கலவரங்களைக் கருவியாகக் கொண்டு ஒரு புதுவகையான துன்பியல் நாடகங்கள் உருப்பெற்று வருவதை டாலரின் (Toller) 'எந்திரத்தைச் சிதைப்பவர்கள்' (*The Machine Wreckers*) என்ற நாடகத்தில் காணலாம்.

இன்றைய சூழ்நிலையில் துன்பியல் நாடகங்கள் வளர்ச்சியடைய முடியாது என்று கருதுகின்ற திறனாய்வாளர்கள் அதற்கு இரண்டு காரணங்களைக் கூறுகின்றார்கள். ஒரு தலைவனுக்குப் பொருத்தமில்லாத சீர்கெட்ட பண்புகள் நிரம்பிய சமுதாயத்தில் நாம் வாழ்கின்றோம் என்பது அவர்கள் கூறும் முதல் காரணமாகும். மனிதன் கடவுள் மேல் கொண்ட நம்பிக்கையை இழந்து விட்டான் என்பது இரண்டாவது காரணமாகும். சில திறனாய்வாளர்கள் 'துன்பியல் நாடகங்கள்' முற்றிலும் அழிந்து விட்டதென்றே கருதுகின்றார்கள். ஆனால் மனித சக்திகளுக்கு அப்பாற்பட்ட அனுபவங்களையும் மனித வாழ்க்கைக்கு மேலான வாழ்க்கையையும் தேடியலைகின்ற சுதந்திர வெறி, தணியாத வேட்கை ஒவ்வொரு மனிதனுக்குள்ளும் இயங்கும்வரை துன்பியல் நாடகங்களுக்கு அழிவேயில்லை.


1. F. W. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, translated by W. Kauf (1969).
2. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904).
3. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (1939).
4. T. R. Henn, *The Harvest of Tragedy* (1956).

5. F. L. Lucas, *Tragedy* (1958).
6. Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (1961).
7. R. B. Sewell (ed.), *Tragedy: Modern Essays in Criticism* (1963).
8. G. Steiner, *The Death of Tragedy.* (1963).
9. Raymond Williams, *Modern Tragedy* (1966).
10. B. H. Clark, *European Theories of the Drama* (1966).

**TRAGI-COMEDY:** அவல இன்பியல் நாடகம்

களிப்பு, அவலம் என்னும் இரு கூறுகளையுமே தன்னகத்தே கொண்டு துயரார்ந்த தொனியில் தொடங்கி, மகிழ்ச்சியுடன் முடிவடைகின்ற நாடகத்தையே, அவல இன்பியல் நாடகம் என்னுஞ் சொற்றொடர் குறிக்கின்றது. ப்ளாட்டஸ் (Plautus — கி.மு. 254—184) என்னும் ரோம நாடகாசிரியர், தனது 'ஆம்ஃபிட்ரியான்' (*Amphitryon*) என்னும் நாடகத்தில் அரசர்கள், தேவர்கள், பணியாட்கள் என்று பலதரப்பட்டவரும் விநோதமான முறையில் கலந்து இடம் பெற்றிருந்ததைக் குறிப்பிடுகையில், 'அவல இன்பியல் நாடகம்' என்னுஞ் சொல்லை முதன் முறையாகப் பயன்படுத்தினர்.

அவல இன்பியல் நாடகங்களில் இன்பவியற்கூறுகள் இடம் பெறுவது என்பது யுரிபிடிஸ் போன்ற பழம்பெரும் நாடகாசிரியர்கள் காலத்திலிருந்தே வழக்கில் உள்ளது. அவரது 'அல்செஸ்டிஸ்' (*Alcestis*), 'டாரிஸில் இஃபிஜெனியா' (*Iphigenia in Tauris*) போன்ற துன்பியல் நாடகங்கள் இன்பமான முடிவையே கொண்டுள்ளன. துன்பமான முடிவு கொண்ட நாடகங்களைவிட இத்தகைய நாடகங்களையே அவையோர் விரும்பிப் பார்த்ததாக, அரிஸ்டாட்டில் (Aristotle) தமது 'கவிதையியல்' நூலில் கூறியுள்ளார்.

மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலிருந்து எழுதப்பட்ட துன்பியல் நாடகங்களுக்கு இரண்டு 'மூலங்கள்' உண்டு. கிரேக்க நாடகத் தத்துவங்களும் நடை முறைகளும் முதல் மூலம் ஆகும். வாய்மைக்குப் பரிசளித்து, பொய்மையைத் தண்டிக்கும் கருத்துகள் கொண்ட நாடகங்களை மக்கள் விரும்பியது இரண்டாவது மூலம் ஆகும். இவ்விரண்டு மூலங்களும் ஒன்றுபோல் தோன்றினலும், அவை இரு வேறுபட்ட தனித்தனி மூலங்களாகும். கிரேக்கர்களிடமிருந்து முதல் மூலம் தோன்றியது. இரண்டாவது மூலம் இடைக்காலத்திய தெய்வீக நாடகங்கள் (Mystery plays), திருவிளையாடல் நாடகங்கள் (Miracle plays), நல்லொழுக்க நாடகங்கள் (Morality ways) வரலாற்று நாடகங்கள் மற்றும் போலி உயர்தனி இலக்கிய துன்பவியல் நாடகங்கள் (Neo-classical tragedies) போன்றவற்றிலிருந்து பிறந்தது.

கிரேக்க நாடகங்களை மூலமாகக் கொண்டு பிறந்த போலி உயர் தனி இலக்கிய துன்பியல் நாடகங்கள், முதன் முதலில் இத்தாலியில் சிந்தியோ (Cinthio) என்பவரால் ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்டன. சிந்தியோ இன்பமான முடிவு கொண்ட துன்பியல் நாடகங்களை எழுதினார். அரிஸ்டாட்டில், யுரிபிடிஸ் போன்றவர்களது கருத்துக்களை, மேற்கோள்களாகக் காட்டி இவர் தனது நாடகப் பாணி சரியானதென்றார். ஆனால் இதற்கு மாறாக, இடைக் காலத்தின், நடைமுறையின் மூலம் பிறந்த நாடகங்கள் உயர்தனி இலக்கியக் கோட்பாடுகளைப் புறக்கணித்துவிட்டு, துன்ப—இன்பயியல் நாடகங்கள், இன்பயியல்—வரலாற்று நாடகங்கள், துன்பவியல் நாடகங்கள் என்று பலவகையாகத் தோன்றத் தொடங்கின. இங்கிலாந்து, ஹாலந்து, ஜெர்மனி, பிரான்ஸ் போன்ற நாடுகளில் இவ்விருவகை நாடகங்களுமே சிறப்புடன் வளரத் தொடங்கின.

ஆங்கில மொழியில், 'துன்ப—இன்பயியல் நாடகம்' என்னும் சொல் முதலாம் எலிஸபெத், முதலாம் ஜேம்ஸ் காலத்திய நாடகங்களையே முக்கியமாகக் குறிக்கின்றது. இந்தக் குறிப்பிட்ட காலத்தில் நாடகங்களில் நாடகப் பொருளும், துன்ப—இன்பயியல் நாடகங்கள் குறித்து மரபு வழியாக வந்த கொள்கையமைப்புகளும் தாராளமாகக் கலந்து காணப்படும். இவற்றில் இடம் பெறுகின்ற முக்கிய கதாபாத்திரங்கள் சமூகத்தின் மேல், கீழ் என்ற இரண்டு மட்டங்களையுமே சேர்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள். இந்த நாடகங்களில் துன்பமான முடிவையே பெற்றுவிடப் போவதாக அச்சுறுத்துகின்ற செயல்கள் கூட கதைச் சூழ்நிலையில் எதிர்பாராமல் ஏற்படுகின்ற ஒரு மாறுதலினால் இன்பமான முடிவைப் பெற்றன. ஷேக்ஸ்பியரின் 'கூதிர் காலக் கதை' (*The Winter's Tale*), 'சிம்பலின்' (*Cymbeline*) போன்ற நாடகங்கள் இந்தப் பிரிவைச் சார்ந்தவையாகும்.

மையக்கதை துன்பியலாகவும், கிளைக்கதை இன்பவியலாகவும் அமைந்த இரட்டைக் கதை அமைப்பைக் கொண்டிருக்கும் ஒரு வகை நாடகத்தையும் இச்சொல் குறிக்கும்.

1. E. M. Waith, *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher* (1952).
2. M. T. Herrick, *Tragicomedy* (1955).

**TRANSCENDENTALISM: மீஉயர் ஆற்றல் நம்பிக்கை**

புலன் அனுபவங்களைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்வதைவிட, எண்ணவோட்டங்களைப் பற்றித் தெரிந்தாராய்வதன் மூலம் உண்மையின் தன்மையை அறிய முற்படும் தத்துவமே மீஉயர் ஆற்றல் அல்லது ஆத்மக் கோட்பாடாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின்

பிரிட்டிஷ், அமெரிக்க இலக்கியங்களின் மீது அதிகத்தாக்கம் கொண்ட இமானுவெல் கான்ட் (Immaneul Kant) என்னும் ஜெர்மானிய தத்துவ ஞானி இத்தகைய 'ஆத்மக் கோட்பாட்டை' எடுத்துக் கூறினுர். அவரைப் பொறுத்தவரை, நம் புலன்களுக்கு அப்பாற்பட்ட உலகமே உண்மையான உலகமாகும். நாம் அந்த உலகத்தினை அறிவால் அறிந்துகொள்ளலாமேயன்றி, புலன்களால் புரிந்து கொள்ள முடியாது.

அத்தகைய உண்மை உலகத்தினைப் புரிந்து கொள்ளுகின்ற 'அறிவு' மெய்யுணர்விலிருந்து மாறுபட்டதன்று. அந்த அறிவு, கருத்துகளைப் பதிவு செய்து கொள்கின்ற வெறுங் கருவியாக மட்டும் விளங்காது, புதுக் கருத்துகளை உருவாக்கும் திறனுள்ளதாகவும் அமைந்துள்ளது. நாம் இவ்வுண்மை உலகத்தினை 'ஞானக்கண்' கொண்டு காணமுடியும்.

1835—45ஆம் ஆண்டுகளில் அமெரிக்க இலக்கியத்தில் மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியவர்களான எமர்சன் (Emerson) தொரோ (Thoreau) த்யோடர் பார்கர் (Theodore Parker) மார்க்கரெட் ஃபுல்லர் (Margaret Fuller) போன்றவர்களைத்தான் 'மீஉயர் நம்பிக்கை' என்னுஞ் சொற்ருெடர் சிறப்பாகக் குறிக்கின்றது. ஆனுல் ஹார்வர்ட், பல்கலைக்கழக மாணவர்களான இவர்கள் ஒரு கோட்பாடுப் பிரிவையோ அல்லது இயக்கத்தையோ ஆரம்பிக்கவில்லை. கடவுளைப்பற்றி மும்மூர்த்தி (Trinity) த்தத்துவத்தைப் புறக்கணித்துக் கடவுள் ஒருவரே என்பதில் நம்பிக்கை கொண்டு, கிறிஸ்துவின் தெய்வீகத்தைப் புறக்கணித்து, அவரது கொள்கைகளை மட்டும் ஒத்துக்கொண்ட ஒருமைக்கோட்பாட்டுத் தேவாலயத்தின் ('Unitary Church') அங்கத்தினர்களாக இவர்கள் விளங்கினுர்கள்.

ஒவ்வொரு மனிதனுக்குள்ளும் இயல்பாகவே பொதிந்துள்ள தெய்வீகத்தன்மையில் நம்பிக்கை கொண்டு, ஒவ்வொரு மனிதனும் தனது அறிவின் மூலமாக இல்லாமல், உள்ளுணர்வுகளின் வழியாக தெய்வீகம், ஆத்மா, கடவுள் போன்றவற்றைப் புரிந்து கொள்ளமுடியும் என்று கூறுகிறது மீஉயர் ஆற்றல் தத்துவம். ஒவ்வொரு மனிதனுக்குள்ளும் இயங்குகின்ற தெய்வீகத்தன்மையில் நம்பிக்கை கொண்ட இவர்கள், தெய்வீகத்தைத் தனக்குள்ளேயே கொண்டிருக்கும் மனிதன் தனது உள்மனத்தைத் தவிர, வேறு எந்தக் கட்டளைகளுக்கும் பணிந்து நடக்க வேண்டியதில்லை என்று பறைசாற்றினுர்கள்.

'ஆத்மக் கோட்பாடு' பற்றிய ஆணித்தரமான கருத்துக்களை எமர்சன் (Emerson) தனது 'இயற்கை' ('Nature') 'அமெரிக்க அறிஞன்' ('The American Scholar') 'தற்சார்பு' ('Self-Reliance') 'அந்தராத்மா' ('Over-soul') போன்ற கட்டுரைகளின் மூலம்

வெளிப்படுத்தினர். எமர்சன் தமது எழுத்துக்களின் மூலம் கூறியவற்றை தொரோ செயல்முறையில் (செய்து) காண்பித்தார். தொரோ, தன்னுடைய உள்ளுணர்வுக்கு எதிராக ஓர் அரசாங்கத்துக்குப் பணிந்து நடக்க முடியாது என்று கூறி, அரசாங்கம் விதித்த வரியைக் கட்ட மறுத்தார். அதற்காகச் சிறைத் தண்டனை அளிக்கப்பட்டபோது, தமது செயலில் உள்ள நியாயத்தை எடுத்துரைப்பதற்காக 'சாத்வீகக் கொள்கை' ('On Civil Disobedience') என்னுங் கட்டுரையை எழுதினர். இந்தப் புகழ்பெற்ற கட்டுரை மகாத்மா காந்தியின் சத்யாக்கிரகப் போராட்டத்திற்கு அடிகோலியது.

'ஆத்மக் கோட்பாடு' குறித்து எழுதப்பட்ட நூல்களில் காணப்பட்ட முக்கியமான கருத்துகளைப் பின்வருமாறு கூறலாம்.

(i) தொரோவின் 'வால்டன்' (*Walden*) என்னும் நூலில் கூறப்பட்டிருப்பது போல, இயற்கையோடு ஒன்றிவாழ்தல்;
(ii) மனிதனுடைய உடலுழைப்புக் குறித்து பெருமை கொள்ளுதல்;
(iii) எல்லா மதங்களும் அடிப்படையில் ஒன்றுதான் என்று கூறுதல்;
(iv) தன்னம்பிக்கைக் கோட்பாடு (optimism) கொண்டிருத்தல்;
(v) மரபுக்கு எதிராகப் புரட்சி செய்தல்;
(vi) கடவுளுடன் தனி மனிதனுக்கு இருக்கும் உறவில் நம்பிக்கை வைத்தல்;
(vii) ஆணைகளைப் பிறப்பிக்கும் நிறுவனங்களான அரசாங்கம், தேவாலயம் போன்றவற்றை வெறுத்து, முடியாட்சியில் நம்பிக்கை வைத்தல்.

1. C. Goddard, *Studies in New England Transcendentalism* (1908).
2. Perry Miller, *The Transcendentalists: An Anthology* (1950).
3. F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (1954).

**TRILOGY:** முக்கூட்டு நாடகங்கள்

பண்டைய கிரேக்க நாடகங்கள் உச்சநிலையிலிருந்த காலத்தில், ஏதென்ஸில் நாடக விழாக்கள் கொண்டாடப்பட்டன. அவ் விழாக்களின்போது, ஒவ்வொரு போட்டியிலும் நடத்திக் காட்டிய நாடகங்களின் தொகுப்பே 'முக்கூட்டு நாடகங்கள்' என்று அழைக்கப்பட்டது. 'முக்கூட்டு நாடகங்கள்' என்பது மூன்று துன்பவியல் நாடகங்கள் அடங்கிய ஒரு தொகுப்பாகும். மூன்று நாடகங்

களுமே ஒரே பொருள் குறித்து அமைந்திருந்ததால் அவை ஒரு தொகுப்பாகக் கருதப்பட்டன.

இத்தகைய 'முக்கூட்டு நாடகங்களை' எஸ்கைலஸ் (Aeschylus) தமது ஆரெஸ்டியா (Oresteia) என்னும் நாடகத் தொகுப்பின் மூலம் முதன் முதலில் அறிமுகப்படுத்தினார். இத்தொகுப்பின் முதல் நாடகத்தில் அகெம்னன் (Agamemnon) என்பவன் அவனது மனைவியான க்ளிடெம்னெஸ்ட்ராவால் (Clytemnestra) கொலை செய்யப்படுகிறான். இரண்டாவது நாடகத்தில், அகெம்னனின் மகன் ஆரஸ்டஸ் (Orestes) தனது தமக்கையான எலெக்ட்ரா (Electra) வின் தூண்டுதலால் தனது தாயைக் கொலை செய்கிறான். கொலைக்குப்பின் பழிவாங்கும் தேவதைகளால் துரத்தப் படுகின்றான். மூன்றாவது நாடகத்தில் பழிவாங்கும் தேவதைகளிட மிருந்து அதினே (Athene) என்னும் பெண் கடவுளின் உதவி யால் ஆரஸ்டஸ் காப்பாற்றப்படுகிறான்.

'ஆரெஸ்டியா' ஒன்றுதான், நமக்கு கிடைத்துள்ள முக்கூட்டு நாடகத் தொகுப்பாகும். கிரேக்கத்தில் முக்கூட்டு நாடகங்கள் எழுதுவது எஸ்கைலஸ் என்பவருடன் முற்றுப் பெற்றுவிட்டது. ஆனால் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் தனது ஆறும் ஹென்றி (Henry-VI) என்னும் நாடகத்தின் மூலம் ஷேக்ஸ்பியர் இதற்குப் புத்துயிர் அளித்தார். தற்போது அமெரிக்க நாடகாசிரியர் யுஜின் ஓனீல் என்பவர் 'சோகத்தின் உருவமே எலெக்ட்ரா' (*Mourning Becomes Electra*) என்ற தனது நாடகத்தை இந்த நாடக பாணி யில்தான் எழுதியுள்ளார்.

(காண்க **Tetralogy: நாற்கூட்டு நாடகங்கள்**)

**UNDERSTATEMENT: குறைமதிப்பீட்டுரை**

முக்கியமான ஒன்றை முக்கியமில்லாதது போன்று கூறுவது குறை மொழியாகும். ஆங்கிலத்தில் உள்ள மிகமிகச் சிக்கலான நாடக மான 'ஹாம்லெட்'டை ஏதோ கொஞ்சம் விறுவிறுப்பான நாடகம் (a play of some interest) என்று கூறுவது குறை மதிப் பீட்டுரைக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு. குறை மதிப்பீட்டுரை இகழ்ச்சி யுரையல்ல; இது ஓர் உத்தி.

**UNITY: ஒருமை**

பிளேட்டோ தாம் எழுதிய 'பேட்ரஸ்' (*Phaedrus* கி.மு. 264) என்னும் நூலிலும், அரிஸ்டாட்டில் தம் கவிதையியலிலும் ஓர் இலக்கிய நூலின் கலை ஒருமையை முதலில் ஒரு கொள்கையாக (concept) நிலை நாட்டினர். செயலும் கதாபாத்திரச் சித்தரிப் பும் ஒரு கலைப்படைப்பால் இசைந்து ஒருமையடைய முடியும் என்பதே அக்கொள்கை. 'கவிதைக்கலையியல்' (*Ars Poetica*)

என்னும் நூலில் அங்கதக் கவிஞனும் இலக்கிய ஆய்வாளருமான ஹோரெஸ் (Horace) ஓர் உயிர்வாழ் பொருளிற்கும் (organism) ஒரு கலைப்படைப்பின் ஒருமைத் தன்மைக்கும் ஒப்புமை காட்டி இக் கொள்கையை வற்புறுத்தினர். அதன்வழி கலைப் படைப் பின் முழுமையைப் போற்றியுரைத்தார். தற்கால இலக்கிய ஆய்வாளர் இலக்கியப் படைப்பின் பற்பல ஒருமைத்தன்மை பற்றி கூறுகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, ஹோமரின் 'ஒடிசி' (*The Odyssey*) என்னும் நூல் பற்பல நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு இருப்பினும், அவையனைத்தும் அவற்றில் வரும் தலைவன் யுலிஸி ஸால் ஒருமையாக்கப்படுகின்றன என்று இயம்புகின்றனர். ஒன்று சேராப் பகுதிகளைக் கொண்ட கவிதை, நாவல், நாடகம் முதலிய வற்றில் ஊடுருவி நிலவிடும் கரு (theme), உரு (imagery), அமைப்பு (form), கருத்து நோக்கு (intent) முதலியன அப் படைப்பிற்கு ஒருமை கொடுக்கும் என்று வாதிக்கின்றனர். எந்த முறையில் இதைப் பெற்றிடினும் ஒருமைத் தன்மை என்பது கலைத்திறன் மிக்க படைப்பிற்கு இன்றியமையாத ஒன்ருக விளங்கு கிறது.

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry) and Fine Art* (1911).
2. T. R. Henn, *Longinus and English Criticism* (1934).
3. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (2 vols., 1907).
4. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924).
5. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (1947).

**UNITIES:** ஒருமைகள்

செயல், காலம், இடம் மூன்றின் ஒருமையை இது குறிப்பிடும். அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதை இயலில் இருந்து அக்கொள்கை உருவாக்கப்பட்டது. ஆனல் அரிஸ்டாட்டில் இரண்டை மட்டுமே வலியுறுத்துகிருர். முதலில் செயல் ஒருமை (unity of action) என்பதைக் குறிப்பிடுகிருர். கதை ஒரு செயலைப்போலச் செய் வதாய் (imitation) அமைய வேண்டும். அதுவே முழுமையாக இருக்க வேண்டும். ஒன்றை எடுத்து விட்டாலோ, மாற்றி அமைத்தாலோ முழுவதுமே வேருக மாறிவிடும்படி அதன் பிற பகுதிகளை அமைக்க வேண்டும். கால ஒருமையை (unity of time) அவர் 'அவலச்சுவை நாடகம் சூரியன் ஒருமுறை சுற்றுவதற் குள்ளோ அல்லது சற்றே அதிகமாகவோ, நிகழ்வதாக அமைய வேண்டும்' என்கிருர். (அவலச்சுவை நாடகத்தின் கதை ஒரு நாளைக்குள் அல்லது சற்று அதிகமாக நிகழ்வதாக அமைய வேண்டும்). வீர காவியத்திற்கு நேர்மாருக அவலச்சுவை நாட கத்தின் நிகழ்ச்சி (episode) சிறியது. 'ஒரு குறுகிய வட்டத்தில்

குறுகிய இடத்தில் நிகழ்வது' என்பது அவருடைய கூற்று. இட ஒருமைப்பற்றி (unity of place) அவருடைய நூலில் கோடி காட்டு வது போல தோன்றுகிறது. அவை மறுமலர்ச்சி (Renaissance) காலத்தில் மூன்று ஒருமைகளும் திட்டவட்டமாக வரையறுக்கப் பட்டு விளக்கப்பட்டன. ஒரு நாடகத்தில், செயல் (action) முழுமையானதாக இருக்கவேண்டும். (சிலர் 36 மணி நேரம் கொடுத்தனர்) இடம் அல்லது காட்சி (scene) மாற்றப்படக் கூடாது அல்லது அதே நகரில் நிகழ்வதாய் இருக்க வேண்டும் என்று பிரான்ஸ், இத்தாலி நாடுகளில் இலக்கியத்தைப் போற்று வோர் (Classical school) திட்டப்படுத்தினர். சேக்ஸ்பியர் தன்னுடைய கடைசி நாடகமான 'புயலில்' (*The Tempest*) கண்டிப் பாக இவ்விதி முறையைப் பின்பற்றினும் பென் ஜான்சனைத் (**Ben Jonson**) தவிரப் பிற ஆங்கில நாடக ஆசிரியர்கள் எவரும் இவ்விதியை ஒத்துக்கொள்ளவில்லை. அமெரிக்க நாடக ஆசிரியர் டென்னசி வில்லியம்ஸ் (Tennesse Williams) எழுதியுள்ள 'சுடும் தகரக் கூறையில் பூனை' (*Cat on a Hot Tin Roof*) என்பதே ஒருமை விதிமுறைகளுக்கு உட்பட்டு எழுதப்பட்ட தற்கால நாடகம். ஆனால் மூன்றைய ஒருமை விதிமுறை (three unities) அரிஸ்டாட் டில் ஏற்படுத்திய விதிமுறை அல்ல என்பதை நினைவிற் கொள்ள வேண்டும்.

(காண்க **Plot:** கதைப் பின்னல்)

1. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1911).
2. B. H. Clark, *European Theories of the Drama* (1966).

## UNIVERSALITY: உலகப் பொதுமைத்தன்மை

ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சி, சூழ்நிலை, இடம், காலம், மனிதர் என்ற வரையறை தாண்டி உலகு எங்கும் ஏற்றுக் கொள்ளத் தக்கவை யாய்க் கலைப்படைப்புகள் விளங்கும் தன்மையை உலகப் பொதுத் தன்மை என்று சொல்லப்படும். அக்கலைப்படைப்பு எக்காலத்தும் வதியும் எம்மனிதருடைய உள்ளத்தையும் கிளர்க்கும் திறம் பெற்றது ஆகும். எடுத்துக்காட்டு: ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஒதெல்லோ' நாடகம் ஒரு மனைவியின் கொலையையும் ஒரு கணவனின் தற் கொலையையும் மட்டும் சித்தரிக்காது உலகளாவிய உண்மையை யும் (universal truth) கொண்டு அனைவரின் உள்ளங்களையும் அதன் அழகால் ஈர்க்கிறது.

1. M. Dixon, *Tragedy* (1925).
2. R. A. Scoot James, *The Making of Literature* (1929).

## UTOPIAN LITERATURE: கற்பனைக் கனவு இலக்கியம்

'உடோபியா' (*Utopia*) என்னும் கிரேக்கச் சொல்லின் அடிப்

படைச் சொல் 'எங்கும் இல்லாத' என்று பொருள்படும். உன்னதமான ஒரு சமுதாயத்தைச் (ideal society) சித்தரிக்கும் ஒரு வகை இலக்கியத்தை இது குறிக்கும். சர் தாமஸ் மூர் (Sir Thomas More) என்பவர்தான் இத்தகைய இலக்கியத்திற்கு இப்பெயர் சூட்டினர். அத்தகைய தன்னுடைய நூலிற்கு 'எங்குமில்லா' (Utopia) என்று பெயர் கொடுத்தார். பழஞ் சிறப்பு வாய்ந்த (classical) இவ்வகை நூல்களில் தலையானது பிளேட்டோ எழுதிய 'குடியரசு' (*Republic*) என்னும் நூலே. பொது வாழ்வின் சகல தன்மைகளைப் பற்றி அது குறிப்பிடு வதுடன் மத, தத்துவ நுண் நோக்கில் வாழ்க்கையின் குறிக்கோள் பற்றியும் அது விளக்குகிறது. மேலும், அதற்குப்பின் எழுந்த இவ் வகை இலக்கியத்திற்குப் பிளேட்டோவின் 'குடியரசே' முன்னேடி யாகத் திகழ்ந்தது. 'உடோபியா' என்னும் சொல் 'இல்லாத', 'உன்னத உலகம்' என்று இரு பொருள்படும். இவ்விரண்டு பொருளும் கொண்டு உன்னத உலக இலக்கியத்தை இரண்டாகப் பிறிக்கலாம். ஒன்று தப்பித்துக் கொள்ள உதவும் உன்னத உலகம். இரண்டாவது சீர்திருத்தப்பட்ட உன்னத உலகம். இவ்விரு தன்மைகளையும் தாமஸ் மூர் எழுதிய நூலில் காணலாம்.

1. L. Mumford, *The Story of Utopias* (1922).
2. G. Negley and J. M. Patrick ed., *The Quest for Utopia* (1952).
3. G. Walsh, *From Utopia to Nightmare* (1962).
4. C. A. Doxiadis, *Between Dystopia and Utopia* (1966).

**VARIORUM EDITION: உரைவளப் பதிப்பு**

இந்த இலத்தீன் சொற்கள், 'பலருடைய குறிப்புக்களைக் கொண்ட' (with notes by various persons) என்று பொருள்படும். நடைமுறை யில் இச்சொற்றொடருக்கு இரண்டு பொருள்கள் உண்டு: (i) பல பாட பேதங்களையும், ஆராய்ச்சி விளக்கங்களையும் கொண்டி ருக்கும் ஓர் (ஆசிரியரின்) எழுத்தாளரின் நூல். சான்று: பர்னஸ் (Furness) என்பவர் தொகுத்த 'புதிய ஷேக்ஸ்பியர் உரைவளப் பதிப்பு' (The New Varioum Shakespere). (ii) ஓர் ஆசிரியனின் பல நகல்களைக் (versions) கொண்ட ஒரு நூல். சான்று: 'டபிள்யூ பி யேட்ஸின் கவிதை நகல் தொகுப்பு' (*The Variorum Edition of the Poems of Y. B. Yeats*) என்னும் நூல் ஆல்ஸ்பக் (Alspoch), ஆல்ட் (Allt) என்பவர்களால் தொகுக்கப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து ஏட்ஸ் ஒவ்வொரு கவிதைகளிலும் செய்துள்ள மாற்றங்களை ஒருவர் அறிய முடியும்.

**VATES: தீர்க்கதரிசி**

தீர்க்கதரிசி (prophet) என்பதற்கான இலத்தீன். சொல் பண்டைக்

காலந்தொட்டு கவிஞன் எதிர்காலத்தை அறிந்து சொல்பவன் (a seer) என்றும் தெய்வீக அருள் பெற்றவன் என்றும் கருதப் பட்டு வந்துள்ளான். அவன் சொல்வது தீர்க்கதரிசனம் என்று போற்றப்பட்டது. சான்று: தன்னுடைய நாலாவது எக்லோக்கில் (Fourth Eclogue) பொற்காலத்தை மீண்டும் ஏற்படுத்த ஒரு குழந்தை அவதரிக்கும் என்று வர்ஜில் சிறப்பித்துக் கூறுவது கிறித்து பிறக்கப்போவதைக் கூறும் தீர்க்கதரிசனம் என்று நம்பப்பட்டது.

**VERISIMILITUDE:** ஒவ்வுதல்

கற்பனைப் படைப்புகளில் சித்தரிக்கப்படும் செயல்களையும் (நிகழ்ச்சி களையும்) கதைப்பாத்திரங்களையும் உண்மையாக நடக்கக் கூடியது (probable and possible) என்று நம்பும் வண்ணம் உண்மையான வையாகத் தோன்றுமாறு அமைப்பதை இது குறிக்கும். சிறிது உண்மையான அல்லது உன்னதமான தன்மையைக் (real or ideal) கற்பனையுடன் சேர்ப்பதால் உண்மையென நம்பும்படி செய்ய முடியும் என்ற கருத்தைப் பழைய, புதிய இலக்கிய ஆய்வுகள் ஏற்றுக்கொள்கின்றன. அவ்வாறு நம்பும்படி அமைவதற்கு நடக்கக்கூடியதை எந்த அளவிற்குச் சேர்க்க வேண்டும் என்பது இன்றும் முடிவு செய்யப்படாத ஒன்றாகவுளது.

1. R. Stang, *The Theory of the Novel in England* 1850–1870 (1961).
2. Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists* (1963).

**VERISM:** யதார்த்தம்

அற்பமானதாய், அருவருப்பாய் இருப்பினும் அவ்வுண்மைக்கு மெருகூட்டாது அதனை உள்ளது உள்ளபடியே இலக்கியம் காட்ட வேண்டும் என்ற கொள்கை இது.

**VERS DE SOCIÉTÉ:** சமூகக் கவிதை

இப்பிரெஞ்சுச் சொற்றொடருக்குச் 'சமூகக் கவிதை' என்று பொருள். மெருகிட்ட, நாகரிகம் நிறைந்த இம் மேலோட்டக் கவிதை கல்வியறிவுள்ள சமுதாயத்தையும் அதன் பிரச்சினைகளை யும் பிரதிபலிப்பதாகும். பொதுவாக, நகர் வாழ் மக்களையும் அவர்களின் உயிர் நண்பர்களையும் பற்றிய மென்மையான அங்க தக் கவிதை.

**VERSE:** செய்யுள்

(i) பல வரிகளால் அமைந்த ஒரு கவிதையமைப்பு. செய்யுள் என்பது சில சமயங்களில் கவிதை என்பதினின்று மாறுபடும்.
(ii) ஒரு கவிதையில் வரும் ஓர் அடியையும் இது குறிக்கும்.

**VERSE PARAGRAPH: செய்யுள் பத்தி**
உரைநடையில் அமைக்கப்படும் பத்திபோன்று செய்யுளில், குறிப் பாக ஆசிரியப்பா (blank verse) வகையில் பல அடிகளைக் கொண்டு சொல்லாட்சித் திறனுடன் அமையும் அமைப்பே செய்யுள் பத்தி. மில்டனின் 'சுவர்க்க நீக்கம்', வேர்ட்ஸ் வொர்த் தின் 'முன்னுரை' (*The Prelude*) இவ்வகைச் செய்யுள் பத்தி களால் ஆக்கப்பட்டவை.

**VIGNETTE: பூவேலைப்பாட்டு முறை**
துல்லியமாகவும் சிறப்பாகவும் (precision and delicacy) உருவாக் கப்பட்ட ஒரு சிறு இலக்கியப் படைப்பு அல்லது சித்திரம். ஒரு நீண்ட இலக்கியத்தின் பகுதிகளும் இச்சிறப்புடன் அமைவதுண்டு. இங்கிலாந்தில் இத்தகைய நுண்ணிய இலக்கியப் படைப்புகள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் சிறப்புற்று விளங்கின.

**VILLAIN: கொடியவன்**
இவ்வகைப் பாத்திரப் படைப்புகளைக் கொண்ட கதை அல்லது நாடகத்தில் அதன் கதாநாயகனுக்கு எதிரான சதிச் செயல்களைச் செய்யும் கொடியோன். கிரேக்க அவலச் சுவை நாடகத்தில் இவ் வகைக் கதாபாத்திரம் கிடையாது. அநேக கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகங்களில் ஏற்படும் போராட்டம் முக்கிய கதாபாத்திரத்தின் மனத்துள் எழும் போராட்டமே. 'ஒதெல்லோ' நாடகத்தில் வரும் கடைத்தேற்ற முடியாத இயாகோ போன்ற சில வில்லன்களைச் ஷேக்ஸ்பியர் தன் நாடகங்களில் படைத்துள்ளார். தேவதைக் கதைகள் (fairy tales) முதல் உணர்ச்சிமயமான (melodramatic) கதைகள் ஈறுக அச்சம் ஏற்படுத்த வேண்டி விரும்பிப்படைக்கப் படும் கதாபாத்திரம் வில்லன் பாத்திரம். தேவதைகளும் உடன் நின்று போர் செய்து வெற்றி பெற்றிடுபவதற்கே படைக்கப்பட்ட ஹோமரின் கதாநாயகன் யுலிஸஸ் அல்லது எடுப்பார் கைப்பிள்ளை யாக நிற்கும் (puppet) தலைவனைவிட வில்லன் விறுவிறுப்பும் சுறுசுறுப்பும் கொண்டு உள்ளான். இவனிடம் மனிதனின் குணங் களும் காணப்படும். மில்டன், 'சுவர்க்க நீக்கத்தில்' சித்தரிக்கும் தலைசிறந்த வில்லனை சாத்தானிடத்து (Satan) இருக்கும் இயல் பான மாட்சிமையையும் சில வில்லன்கள் கொண்டுள்ளனர்.

**VORTICISM: சூழ்வரைவுக் கொள்கை**
விண்டம் லீவிஸ் (Wyndham Lewis) என்ற ஓவியரால் உருவாக்கப் பட்ட ஓர் கலை இயக்கம். அது அவர் ஆரம்பித்த 'புயல்: ஆங்கிலச் சுழல் விமர்சனம்' (Blast: Review of the Great English Vortex) என்ற பத்திரிக்கையை மையமாகக் கொண்டு எழுந்தது. அந்த

ஏடும் 1914, 1915 ஆகிய இரு ஆண்டுகளே வெளிவந்தன. அதன் கொள்கைகள் இன்னதுதான் என வரையறுத்துக் கூற முடியாது. அன்று நிலவிய ஆங்கில அற்புத நவிற்சிச் செய்யுளை இக்கொள்கை ஆதரித்தது. அமைதியான, துல்லியமான, பழஞ் சிறப்புடைய நடையைப் (classical style) போற்றி நின்றது. இவ்வியக்கத்துடன் தொடர்பு கொண்ட கவிஞர் எஸ்ரா பவுண்டு (Ezra Pound) 'கவிதைக்கு உயிர் மூச்சு உணர்குறிகளே' ('Poetry is essentially a matter of images') என்று கருதினர். உணர் குறிகளே ஒன்று சேர்க்கும் சக்திகள் (elements). அவைகளால் ஏற்படும் சூழலில் இருந்து, சூழலின் மூலம், சூழற்குள் எண்ணங் கள் இடைவிடாது ஓடுகின்றன. சுழலான் (சுழற் கொள்கையுடை யோன்) தன் கலையின் அடிப்படை ஊடகத்தையே (primary media) பயன் படுத்துவான். கவிதையின் அடிப்படை வண்ணம் உணர்குறியே. எனவே கவிதையைப் பொறுத்தமட்டில் சுழற் கொள்கை எனப்படுவது உணர்குறிக்கொள்கை அல்லது இது உருக்கொள்கை (Imagism) என்பதன் மறுபெயரே. தற்கால இலக்கியத்தில் உருவத்திற்கும் (form) பரீட்சித்துப்பார்ப்பதில் தொண்டுள்ள ஆர்வத்திற்கும் (the passion for experiment) அதிக இடைவெளி இல்லை எனலாம். இக்குறுகிய கால இயக்கம் வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது.

(காண்க **Imagism:** உருக்கொள்கை)

1. Ezra Pound, *Gaudier, Brazestra, Memoir* (1916).
2. S. A. Coblentz, *The Poetry Circus* (1967).

**WIT:** நகைத்திறன். பார்க்க: **Humour** (நகைச்சுவை)

**ZEIT GEIST:** காலப்போக்கு

காலப்போக்கு என்று பொருள்படும் ஜெர்மானியச் சொல். ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் நிலவிடும் போக்கு, பண்பாட்டு நிலை அல்லது அக்காலத்திற்குரிய விருப்பு வெறுப்புகள் முதலியவற்றை இச்சொல் குறிக்கும்.

**ZEUGMA:** கொண்டுகூட்டு

பேச்சு அலங்கார அணி வகைகளில் ஒன்று. ஒரு சொல் பின்னிரு சொற்களுடன் தொடர்பு கொண்டு வருவதுபோல் வரினும் அவற் றில் ஒன்றிற்கே செம்மையாகப் பொருந்தி வருவது இது. ஷேக்ஸ் பியரின் 'ஐந்தாம் ஹென்றி' நாடகத்தில் 'கொன்றிடு அச்சிறுரை யும் அவர் உடைமையையும்' (Kill the boys and the luggage) என்பதில் 'கொன்றிடு' என்பது 'சிறுரை'ச் சாரும்; உடைமையைச் சாராது. இவ்விடங்களில் 'அழித்திடு' என்ற சொல்லையும் நாம் வரு வித்துக்கொண்டிடின் இச்சொற்றொடரின் பொருள் தெளிவாகும்.

மேலை இலக்கியச் சொல்லகராதி தமிழில் இதுகாறும் வெளி வராத புதிய நூல். அகராதிக் கலை தமிழுக்குப் புதியது அல்ல. நிகண்டு, சதுரகராதி, சொல்லடைவு போன்ற தொகுப்பு நூற்கள் முன்னமேயே தமிழில் வெளிவந்துள்ளன. எனினும் ஐரோப்பிய இலக்கியத்தில் பயின்று வரும் பெருவாரியான கலைச் சொற்கள் ஒருசேரத் தொகுக்கப் பட்டு நூல் வடிவில் தமிழில் வெளியிடப்படுவது இதுவே முதன் முறை யாகும்.

பல்வேறுபட்ட மொழிகளும், கலாச்சாரங்களும் நெருங்கி வருகின்ற இற்றைக் காலத்தில், ஒப்பிலக்கியம், இலக்கியத் திறனாய்வு, மொழி பெயர்ப்பு போன்ற புதிய துறைகள் தமிழில் விரிந்தும் பரந்தும் பெருகி வருகின்றன. பிறமொழி இலக்கியத்தின் தாக்கமும், செல்வாக்கும் இற்றை நாள் தமிழ் நூல்களில் காணக்கிடக்கின்றன. வளர்ந்து வரும் இவற்றின் தேவைக் கேற்ப தமிழ் மொழியின் இலக்கியச் சொல் வளம் விரிவாக்கப்பட வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் இவ்வகராதி 300-க்கு மேற்பட்ட சொற்களுடன் தொகுக்கப்பட்டுள்ளது. இலத்தீன், கிரேக் கம், பிரெஞ்சு ஆகிய மொழிச் சொற்களாக இருப்பினும், இவை யனைத்தும் ஆங்கில மொழியின்கண் பயின்று வருவன. எனவே இந் நூலில் காணப்படும் இலக்கியச் சொற்களின் தொடர், ஆங்கில அகர வரிசைப்படியே அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

அருகி வழங்குவனவும், வழக்காற்றில் உள்ளனவுமாகிய பற்பல தமிழ்ச் சொற்கள் இயன்ற வரையில் மேலை இலக்கியச் சொற்களுக்குச் சமமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஒத்த சொற்கள் இல்லாத இடங் களில் பற்பல சொற்கள் புதியனவாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளன. தெளிவு கருதியும், மூல நூற்களைப் பயில்வதற்குரிய வாய்ப்பினைக் கொடுப்பதற்கும் ஏற்றவாறு, இன்றியமையாத ஆங்கிலச் சொற்கள் அடைப்புக் குறிகளுக்குள் அச்சிடப்பட்டுள்ளன. இது பற்றியே சிற்சில மேற்கோள்களும், நூற்பெயர்களும் ஆங்காங்கே சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

இலக்கியத் திறனாய்வாளர்கள், அறிஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், மாண வர்கள் ஆகியோரேயன்றி கற்றுணர்ந்த பெருமக்களுக்கும் இந்நூல் பயன் தருவதாகும். நூலகங்களுக்கும், ஆய்வு மையங்களுக்கும் இவ் வகராதி இன்றியமையாதது.

பேராசிரியர் வை. சச்சிதானந்தன், தலைவர், ஆங்கில-ஒப்பிலக்கியத் துறை, மதுரை—காமராாசர் பல்கலைக் கழகம்; அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் முதுகலைப் பட்டப் படிப்பும் (*1949*), ஒப்பிலக்கியத் துறை யில் எம். லிட். (*1960*), மற்றும் டாக்டர் பட்டமும் (*1968*); *1963—64*-ல் அமெரிக்காவில் உள்ள இந்தியானா பல்கலைக் கழகத்தில் புல்ப்ரைட்—ஸ்மித்முண்ட் அறிஞராக ஒப்பிலக்கியத்தில் பயிற்சி; ஆசிரிய ராக அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திலும் (*1949—1969*), *1969*-லிருந்து மதுரை—காமராசர் பல்கலைக் கழகத்திலும் பணி; இந்திய—ஆங்கில இலக்கியத் துறையில் உள்நாட்டு, வெளி நாட்டு இதழ்களில் பல ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளுடையவும், கீழ்க்கண்ட நூல்களுடையவும் ஆசிரியர்: The Impact of Western Thought on Bharati (1970); *Whitman and Bharati: A Comparative Study* (*1978*), தமிழில் எழுதிய **ஒப்பிலக் கியம்: ஓர் அறிமுகம்** அச்சிலிருக்கிறது.



Macmillan India Limited
MADRAS BOMBAY DELHI